К.В. Зенкин

Музыка Эйдос Время

А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке

Московская государственная консерватория
имени П И Чайковского

К.В. Зенкин

Музыка Эйдос Время

А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке



Москва
Памятники исторической мысли
2015

ББК85.31
З56

Издание осуществленно при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 15-04-16092/15



Рецензенты
А.Л. Маклыгин, О.В. Марченко

Зенкин К.В.
З56 Музыка–Эйдос–Время. А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. – 464 с.
ISBN 978-5-88451-339-6

ISBN 978-5-88451-339-6

ЗАЧЕМ НУЖНА ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ? О МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ МНОГОСЛОЙНОСТИ НАУКИ О МУЗЫКЕ

В настоящее время вряд ли существует единое и единственное представление о том, что такое наука и научность. Хотя до сих пор еще бытует мнение, что образцом научности являются методы точных – математических и естественных наук, подобный «математикоцентризм» давно обнаружил свою ограниченность. Происходит актуализация различных исторически сложившихся типов научного мышления. При этом любой тип для своего самообоснования предполагает формулировку базисных принципов научного исследования: его предмета, методологии и категориального аппарата.

Два важнейших истока европейских точных наук коренятся в культуре античного мира: математика (Пифагор, Платон, Евклид, Архимед) и формальная логика (Аристотель).

В то же время наука античности, выступая прародительницей европейской науки Нового времени, заметно от нее отличается. Наряду с достаточно ощутимыми элементами, как принято говорить, «позитивного» знания представления античных мыслителей содержали много фантастического, основанного отнюдь не на реальных исследованиях и наблюдениях, а на мифах и фантазиях. Между познающим ученым и миром в качестве необходимого посреднического звена лежало предзаданное слово, выражающее высшую истину, – преимущественно слово мифологическое, в том числе – религиозное. Вплоть до Нового времени мифология, философия и наука были связаны теснейшим образом и проникали друг в друга. В таких условиях высшими и наиболее почитаемыми науками становятся философия и (в Средневековье) богословие. Тогда наука понималась как «теория» в исконном, древнегреческом смысле этого слова – «созерцание», а «философия» (также в исконном смысле), как «любовь к мудрости». В античности и Средневековье не только философия и богословие руководствовались предзаданными мифологическими идеями, но и древние география с историей, и средневековые астрология с алхимией. Аксиомы любой науки не доказываются по определению, однако философия и богословие как раз и занимаются именно попыткой как можно точнее обосновать и логически доказать свои собственные аксиомы (исходные положения), являющиеся предметом веры. Предметом же веры они являются не только по необходимости, но и совершенно законно, так как предметно мыслить об основных принципах мироздания в целом не дано никакой эпохе – сфера непознаваемого всегда остается тайной, требующей широкого и

гибкого философского (а также богословского) подхода, а философская аксиоматика всегда будет находиться вне пределов простой очевидности и здравого смысла. Правда, философия часто стремилась к очевидности своей аксиоматики, особенно в Европе Нового времени (Декарт и т.д.), что связано с ее максимальным (насколько это вообще возможно) уподоблением точной науке.

Более того, именно в Европе Нового времени сформировалось убеждение, что наука как развитая форма рационального знания полярно противоположна всем «ненаучным» и донаучным формам – в том числе философии и особенно мифологии. Это убеждение и сейчас довольно живуче – главным образом, среди людей, общающихся с наукой в ее поверхностных, технически-прикладных проявлениях. Для ученых-мыслителей, таких как Декарт, Ньютон, Лейбниц, Кант, наука и философия не разделены пропастью, а естественно переходят друг в друга. В качестве образцового примера точности и «позитивности» научного рационального знания, его отдаленности от мифов приводят известную фразу Ньютона: «Гипотез не измышляю». Однако введение Ньютоном понятия силы всемирного тяготения явилось для своего времени настоящей гипотезой, более того, гипотезой, имевшей не собственно научные (поскольку для объяснения действия силы на расстоянии не существовало никаких фактических данных, за что Ньютон подвергся активной критике современных ему ученых), а философские предпосылки. Ньютоново же определение пространства как «атрибута Бога», как его «чувствилища»[1] не назовешь даже и философским положением, а скорее богословско-мифологическим. Однако именно механика Ньютона стала наиболее плодотворной научной теорией вплоть до открытий А. Эйнштейна.

Другой пример: всем известная теория биологической эволюции Ч. Дарвина с научно-фактологической точки зрения всегда вызывала множество вопросов. Ее же практически безоговорочное утверждение к рубежу XIX–XX веков было связано с широчайшим распространением двух типично новоевропейских мифологий: атеизма и тотального прогресса (а ведь именно в то время было широко распространено мнение, что как раз названные мифологии противостоят всем прежним мифам и «заблуждениям» и отвечают всем установкам науки).

Таким образом, являющаяся неоспоримым фактом противоположность науки и иных форм знания, охватывающих широчайший диапазон от философии до мифологии, довольно относительна. Лосев показал, что тип научного знания, сложившийся в Европе Нового времени, не абсолютно противоположен всей донаучной мифологии, а сам исторически порожден своей собственной, совершенно особой мифологией[2]. В свою очередь, античная мифология породила философию и науку, качественно отличную от новоевропейской и т.д. Лосев также показал, что та или иная мифология (явная или скрытая) лежит в основе всех областей знания. Но философия связана с породившей ее мифологией наиболее тесно. Собственно, философия и исторически, и логически выступила как рационально-логическая разработка мифологии, которая либо отрицала последнюю, превращая мифологемы в абстракт-

ные понятия, либо, как у неоплатоников и средневековых теологов, открыто делала мифологию предметом и инструментом философского познания. В Единое, эйдосы, фигурные атомы, апейрон, первичность чего бы то ни было (материи или идеи, числа, воды, воздуха, мировой воли), в Святую Троицу, в креационистскую или эманативную концепцию мироздания, – можно верить или не верить. Однако философ выстраивает все свое учение, основываясь, явно или скрыто, сознательно или неосознанно, на той или иной мифологии (общепринятой или же им самим сочиненной) и разворачивает свои логические представления в заданных ею пределах. Даже точные науки (достаточно сравнить астрономические представления Аристотеля–Птолемея, Коперника, Кеплера, Канта и Эйнштейна) питаются теми или иными базисными представлениями вполне мифологической природы, однако, в силу подавляющего значения точных математических методов, эта мифологическая основа, как правило, может быть «вынесена за скобки».

Но науки «слова», к которым относятся философия, история и вообще все гуманитарные науки, в значительно большей мере сохраняют след породившей их мифологии, чем науки «числа», и поэтому, с точки зрения ученых – представителей точного математического естествознания Нового времени, часто воспринимаются как не вполне «научные».

В то же время точные науки Нового времени также имеют свои условности и допущения, равно как и свою ограниченную сферу применения. Их предметом изучения является внешний, «объективный» мир – мир динамичных, но не мыслящих и не самодостаточных объектов, в отношении которого человек занимает позицию стороннего наблюдателя. Факт, произошедший в объективном (внешнем) физическом мире, трактуется как важнейшая опора такой науки. Поэтому ведущим методом становится эксперимент как целенаправленное конструирование фактов, обеспечивающих верифицируемость теории. Другими столпами точной науки Нового времени остаются математическое и формально-логическое мышление, отточенное до крайности еще в схоластике средневековых университетов. Таким образом, уже сами основания точного математического естествознания достаточно эклектичны (эксперимент, а с другой стороны – вера в непогрешимость априорных математических положений), что не раз вызывало методологические затруднения. Ведь точные науки имеют дело только с сконстру́ированными ими самими же идеальными, мысленными объектами (что открыто признавалось уже Декартом и Кантом), а не с реальностью как таковой.

Исторический поворот к методологии точных наук начался, вероятно, с тех пор, как номиналисты отвергли представления о реальном существовании общих понятий, иными словами, любого предзаданного слова – идеи, эйдоса, мифа – не верифицируемого экспериментально, и завершился созданием классической науки. Математичность становится показателем научности, о чем, как известно, выразительно высказался Леонардо да Винчи: «Никакое человеческое исследование не может почитаться истинной наукой, если оно не изложено математическими способами выражения»[3]. Наука противопоставляется философии и богословию, точное «позитивное» знание противопоставляется спекуля-

тивному, которое постепенно изгоняется из сферы науки. С этих пор философия стремилась хотя бы по форме, если не по сути, уподобиться строгому логическому, научному мышлению (Спиноза, Кант, Гегель, Гуссерль).

Вплоть до конца XVIII века слово «наука» использовалось достаточно свободно: так, в Средневековье говорили о «семи свободных искусствах» либо о «семи свободных науках», подразумевая под названными различными обозначениями одно содержание; Леонардо да Винчи называл живопись наукой; музыка же как часть «точного», математического средневекового квадривиума по инерции продолжала иной раз называться наукой до эпохи барокко включительно.

Точные математические методы исследования, безусловно, преобладали в европейской науке Нового времени. И все же они не исчерпывали всей методологической карты научного познания. Во множестве дисциплин, особенно на ранних стадиях их развития, господствовал метод описания. Это касалось истории, географии, биологии и искусствоведческих наук (пожалуй, лишь математические и философские науки отчасти миновали данный метод). Описание предполагало накопление и освоение материала, подготавливающее его первичную классификацию. Таким образом, описание, в отличие от субъективно-вкусовой бессистемной описательности, является полноценным научным методом.

Однако чем руководствуется ученый, описывая предмет своего изучения? Может быть, простым здравым смыслом? («Описывай, не мудрствуя лукаво, все, чему свидетель в жизни будешь», – как советует летописец Пимен из пушкинского «Бориса Годунова»). Но, как проницательно отметил А. Эйнштейн, «То, что увидит исследователь в материале фактов, зависит от теории, которой он руководствуется»[4].

Таким образом, некая имплицитная «теория» (методология) присутствует и при простом описании – даже тогда, когда исследователь ее не осознает и не формулирует, почему она и представляется исследователю само собой разумеющейся и соответствующей нормам «здравого смысла», «очевидности». Чем более описание содержит в себе начала классификации, тем выше его научный потенциал. В историческом и герменевтическом искусствознании описание чревато опасностью произвольных, необоснованных интерпретаций и quasi-научности. По мере же прояснения методологии и систематизации субъективность видения обретает свое законное основание, на котором постепенно формируется новое понимание научности, адекватное методологии гуманитарных исследований.

Гуманитарное научное знание, которое стало обретать самостоятельную специфическую методологию со второй половины XIX века (прежде оно было по преимуществу описательным), пожалуй, можно рассмотреть не просто как предметно-дисциплинарную, но и новую историческую разновидность, адекватную постклассическому научному мышлению. Обоснование данного типа связано с именами Дильтея, Бергсона, Лосева, Асафьева, Бахтина, Ал. Михайлова, С. Зенкина. В качестве предмета исследования выступают объекты мысли и мыслительного творчества

человека, но, в отличие от предыдущих подходов, теперь они изучаются как живущие и живые, то есть растущие и изменяющиеся объекты.

Отсюда – ряд важных следствий, принципиально отличающих гуманитарные, особенно искусствоведческие, науки от точных. Человек, изучающий искусство, не может занимать позицию стороннего наблюдателя, а изучает (в том числе) свою собственную интерпретацию фактов. Отсюда – неизбежная герменевтичность гуманитарных, особенно искусствоведческих наук, категориальный аппарат которых одновременно также является предметом постоянного изучения и интерпретации. Согласно заключению М. Бахтина: «Дух (и свой и чужой) не может быть дан как вещь (прямой объект естественных наук), а только в знаковом выражении, реализации в текстах и для самого себя, и для другого»[5]. В силу сказанного субъект-объектный метод сменяется субъект-субъектным.

Другая фундаментальная особенность гуманитарных наук – принцип историзма, понимаемый максимально широко. Не только факты берутся в историческом контексте, но и сами понятия, будучи, как было сказано, одновременно и предметом изучения, требуют рассмотрения в исторической динамике. Иными словами, содержание понятий перестает быть неподвижным и исключающим противоречия, что, в свою очередь, вызывает необходимость в диалектической логике – логике формулирования и снятия противоречий, логике мышления антиномиями. Если в точной классической науке противоречие сигнализировало об ошибке, разрушающей теорию, то для диалектической логики, адекватной познанию движущихся, развивающихся фактов, противоречие становится неизбежным и закономерным атрибутом.

Таким образом, данный тип научного знания, имея главным предметом изучения слово и мысль и противопоставляясь знанию естественно-математическому, актуализует некоторые методологические приемы антично-средневековой науки. Однако теперь слово, в частности, мифологическое и религиозное, теряет роль высшего авторитета и само становится инструментом и предметом критического исследования.

Еще не так давно все научное изучение музыки было принято делить на две большие и достаточно сильно разнящиеся области: теоретическое (или, как принято в немецкой традиции – систематическое) и историческое музыкознание. Иногда выделялась в качестве особой сферы музыкальная эстетика, иной раз – и философия музыки. Однако современное музыковедение имеет значительно более сложную организацию. Не говоря уже о том, что все, относящееся к теории музыки, ныне насквозь пропитано историей и не мыслимо в качестве внеисторических доктрин, формируются музыкальная социология, источниковедение, этномузыковедение, музыкальная палеография, музыкальная семиотика и т.д.

Однако сейчас для нас важно не предметное многообразие музыкальной науки как таковое, а скорее ее методологическая полифония. Теоретическое музыкознание всегда тяготело к точным методам, и в недавнюю, еще не изгладившуюся из памяти пору предпочтения точных наук гуманитарным оно ощущало себя в преимущественном положении (недаром, как рассказывают, известный теоретик Московской кон-

серватории И. В. Способин любил пугать нерадивых студентов: «В историки отдам!»). При этом следует отметить, что наибольшей точностью и незыблемостью определений отличается элементарная теория музыки, занимающаяся изучением музыки не со стороны художественного смысла, а преимущественно со стороны ее материала (интервалы, аккорды, ритмы, лады и т.д.) и отчасти грамматики. Материал же музыки на самом элементарном уровне легко поддается выражению на языке, либо близком языку математики, либо с ним совпадающем.

Если же мы возьмем теорию не элементарную, а более «высокую» (например, учения о гармонии, полифонии, форме, ритме), то также увидим, что и она, в принципе, не претендует на изучение индивидуализированного художественного смысла, а занимается техникой – грамматическими нормами построения музыкальной речи. Не случайно исторически все перечисленные теоретические дисциплины возникли как этапы практического обучения композиторов, а вовсе не ученых-теоретиков. И лишь в трудах Римана, Танеева и их современников данные дисциплины были осознаны в качестве чистой науки как таковой.

Место и культурное значение классической европейской музыки Нового времени способствовали формированию теоретических представлений, мыслившихся универсальными и пригодными на все времена. Математичность и/или формальная логика, или же стремление к непротиворечивой систематизации и здесь продолжают играть важную роль: достаточно вспомнить теории формы А. Б. Маркса и д'Энди, гармонии, формы и метро-ритма Римана, теорию Х. Шенкера, а также признанных классиков отечественного музыковедения: теорию полифонии Танеева, теорию ладового ритма Яворского, теорию метротектонизма Конюса, теорию переменных функций гармонии Ю. Тюлина, теорию переменных функций формы В. Бобровского, теорию исторических стилей С. Скребкова, теорию гармонии и формы Л. Мазеля – В. Цуккермана, теорию гармонии, формы и истории музыки Ю. Холопова, теории ритма, формы и музыкального содержания В. Холоповой и многие другие.

Читатель может заметить, что в ряду технологических, формально-логических строгих теорий встречаются учения, посвященные истории музыки и ее содержанию. Это составляет отдельную методологическую проблему, которой мы коснемся чуть позже. Но даже и многие «высокие» *технологические* теории (как основа анализа функций формы у Бобровского или гармонических функций у Холопова) при своем применении требуют интерпретации, истолкования имманентно музыкальных феноменов и не применимы вне его. Ведь определение функции элемента в художественной речи допускает различные варианты. Так, Л. Акопян, рассуждая о концепции Бобровского, справедливо отмечает: «...она, в сущности, тоже очень субъективна, как мне кажется. Но это я воспринимаю не как недостаток этой концепции, а скорее, как ее достоинство»[6].

Завороженность методами точных наук заставила, например, Г. Римана искать основания гармонии в акустических, природных явлениях. Так, Риман обосновал мажорные аккорды, выводя их структуру из обертонового ряда. Для объяснения минорных аккордов была сконструирова-

на не подтвержденная фактами гипотеза об унтертонах. Парадоксально, но стремление теории музыки следовать математической и естественно-научной методологии привело в итоге к мифотворчеству. Причина – непроработанность методологии музыковедения как гуманитарно-герменевтическо-исторической науки и, как следствие, не всегда органичное использование чужих методов.

Все музыкально-технические теории опираются на аналитический метод. При этом издавна возникало стремление при анализе технической стороны музыкального произведения не останавливаться только на средствах выражения, но и формулировать смысл музыки. При этом сторого теоретические методы естественно уступали место интуитивному постижению и образной, художественно-эссеистической форме высказывания. Начало этому было положено музыкальной критикой: вспомним работы Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Листа, П. Чайковского, А. Маркса, Э. Ганслика, А. Одоевского, Г. Лароша, А. Серова, В. Стасова. Название одной из важнейших работ А. Серова – «Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл» – красноречиво говорит о стремлении осмыслить не только форму выражения («склад»), но и содержание («смысл»). Весь XIX век был насыщен разговорами о музыкальном содержании, которые настоятельно требовали выработки научной методологии, но велись, как правило, вне научного дискурса: в статьях критиков, на уроках педагогов-исполнителей (когда Шопен, Лист или А. Рубинштейн словесно-образно истолковывали смысл произведения). Собственно, это уже была подготовка музыкальной герменевтики, родившейся в трудах Г. Кречмара на основе философской герменевтики ее основателя – Шлейермахера.

На научном уровне изучением смысла музыки – того, ***что именно*** выражается музыкальной формой, занималась музыкальная эстетика. Но, как и любая философская дисциплина, эстетика оперирует наиболее общими проблемами и понятиями, практически не касаясь уровня, на котором ведется речь об отдельных произведениях. Необходимо было прийти к эстетическим обобщениям от самого технологического анализа.

На этом пути русская музыкальная наука достигла многого. Еще Б. Яворский, введя понятия «ладовый ритм» и «принцип конструкции», трактовал их в качестве инструментов описания музыкальных смыслов наиболее общего порядка.

Советскими теоретиками Л. Мазелем и В. Цуккерманом, специалистами по гармонии и форме, был разработан и многократно опробован на практике метод целостного анализа. Речь шла о том, чтобы, проанализировав все стороны музыкальной формы, все грани выразительных средств произведения, сформулировать то, на что все выразительные средства направлены – на определенный музыкальный смысл. Мастерство и высочайшее искусство анализа, присущее Мазелю и Цуккерману, позволило им преодолеть известный методологический диссонанс, выразившийся в недостаточно ясном осознании необходимости герменевтического подхода и, соответственно, в максимальном приближении дискурса к точной методологии.

Если мы ставим вопрос о том, почему форма данного произведения сложилась именно таким образом, и объясняем это спецификой жанра, тематизма, его развития, гармонии, ритмики, то мы находимся в пространстве «высокой» теории музыки, которая, опираясь на точные формально-логические методы, уже требует интерпретации. Но если, задавая тот же самый вопрос, мы имеем в виду не внутримузыкальные, а внемузыкальные предпосылки становления формы, то мы тем более выходим за пределы точных методов и попадаем в область музыкальной эстетики или философии музыки, имеющих совершенно иную, диалектическую методологию, основанную на принципе историзма. Роль же герменевтики при этом многократно возрастает.

В мои задачи в данный момент не входит показ многочисленных достижений, связанных с методом целостного анализа. Данный метод, как известно, подвергался критике, так как и в самом деле давал для нее повод. Стремясь перейти в сферу эстетики и анализа музыкального смысла, авторы оставались в пространстве формально-логических методов. К примеру, говоря о сущности художественного открытия, Мазель делает вывод, что открытие – это «*совмещение* (или существенно новое совмещение) каких-либо важных, но трудносовместимых свойств»[7]. Немного скучновато становится от столь «правильного», с налетом механицизма, понимания открытия! А где же творческое озарение, сверхлогические интуитивные «броски» мысли, наконец, тайна творчества? Заметим, что к приданию понятию тайны статуса научной категории совсем недавно пришла В. Холопова[8]. Однако необходимо признать, что определение Мазеля – это и есть тот максимум, который могла предоставить формальная логика.

Наиболее активный критик метода целостного анализа, блестящий и энциклопедически мыслящий теоретик Ю. Холопов, предложил вместо целостного анализа – ценностный, а вместо герменевтики (по его мнению, a priori "ненаучной"») – каллистику, якобы отвечающую требованиям строгого научного дискурса. Однако, как ясно показал современный уровень гуманитарной мысли, ценность художественного произведения не может быть доказана никакой логикой – ни формальной, ни диалектической, никакой другой. Любой из возможных предлагавшихся и доступных для анализа критериев ценности – будь то новизна или особая изощренность и логичность структуры (как казалось авангардистам) – на самом деле не способны доказать ценность. А единственный наиболее здравый критерий – соответствие всей системы средств выражения идее (замыслу) произведения – не может подвергаться логическому анализу. Впрочем, необходимо еще убедиться, что и сама выраженная идея имеет ценность.

Что же делать? Ведь проблема ценности – ключевая для культуры и художественного воспитания. Если ценность нельзя доказать, то о ней можно и нужно *философствовать* – в рамках адекватной, то есть заведомо не строго научной методологии. Ведь философия и есть мысль о таких предметах, где точных и достоверных знаний быть не может.

Еще один выразительный пример неправомерного вторжения точного дискурса на чужую территорию представляет музыкальная семиоти-

ка, рассматривающая музыку как языковую систему. С одной стороны, в европейской музыке Нового времени, безусловно, имеются элементы языковой знаковой системы (знаки, имеющие достаточно определенное значение). С другой стороны, подобные знаки далеко не исчерпывают всей музыкальной речи и, самое главное, их значения касаются наиболее поверхностного слоя музыкальных смыслов, не затрагивая всей глубины неповторимого художественного образа. Если бы музыка и в самом деле была только семиотическим объектом, то мы могли бы перевести музыкальную речь на другие языки. Однако все «переводы» в искусстве вообще, а не только в музыке полностью интерпретационны и, более того, непременно дают смысловое преображение источника. О месте семиотики очень точно рассуждает Л. Акопян: «... относиться к музыке как к знаковой системе – это совершенно неадекватно, это профанация музыки. <...> Музыкальная герменевтика – это очень интересная сфера, которую методологи слишком часто путают с семиотикой. Между тем нужно четко различать: семиотика – это область приписанных значений, то есть значений, которые приписываются музыке исходя из теоретических выкладок, а герменевтика – область изучения значений, которые присутствуют в музыке интенционально и нуждаются в истолковании. Поэтому семиотика – факультативная область, которая, насколько можно понять по ее результатам, ничего особенно нового не дает, а герменевтика – это очень серьезно»[9]. При этом вряд ли стоит уточнять, что речь идет не о первых наивных шагах музыкальной герменевтики начала XX века, а о современном уровне данной отрасли.

Итак, если элементарная, «технологическая» теория музыки обнаруживает естественную склонность к применению математических методов, то находящиеся на противоположном полюсе музыкальной науки философия музыки и эстетика музыки столь же естественно требуют осознания своей собственной методологии, учитывающей их гуманитарную и, более того, герменевтическую природу. Эти дисциплины пока представляют наименее сформированный слой музыкальной науки. Причина, прежде всего, в том, что исторически философия музыки как таковая сложилась и существовала в контексте общей философии, а не искусствознания – в трудах Г. Ф. Гегеля, Шеллинга, А. Лосева, С. Лангер и др. Выходы же самого музыковедения на уровень философских обобщений были впечатляющи, но достаточно разнородны (Э. Курт, Б. Яворский, Б. Асафьев, Т. Адорно, С. Скребков, Ю. Холопов, В. Медушевский, А. Соколов и др.) и практически не образовали единой традиции. Отметим, что как сама философия, так и философия музыки нередко и вполне законно (такова их специфика) существуют в форме философствования (без оформления концепций, убеждающих силой рациональных доказательств).

Достаточно уязвимым моментом музыковедения на современном этапе является то обстоятельство, что в целом наша наука еще только подходит к осознанию необходимости усвоения наиболее органичной для себя – гуманитарной методологии. Характерно, что в приведенном списке имен ученых, обосновывавших специфику гуманитарных методов (от В. Дильтея до Ал. Михайлова и С. Зенкина), музыковедов поч-

ти нет. Показательное исключение – Асафьев, чьи важнейшие идеи – музыкальной формы как процесса, интонации (музыки как искусства интонируемого смысла) и симфонизма – обладают колоссальной креативностью. В то же время понятия «интонация» и «симфонизм» до сих пор «не услышаны» и не поняты за пределами русскоязычного музыковедения, да и в российском пространстве настоятельно требуют творческого развития и уточнения. В то же время именно эти понятия способны перекинуть междисциплинарный «мост» и стать своего рода «переходниками» из музыковедческой системы в философско-эстетическую. «Инкриминировать» Асафьеву отсутствие разработанных и завершенных теоретических концепций, как это делает Л. Акопян[10], методологически вряд ли корректно, поскольку к философствованию нельзя применять те же критерии, что и к законченной теории.

Наиболее оформленная система русской философии музыки принадлежит А. Лосеву, прежде всего в работе «Музыка как предмет логики» (1927). Однако, при всей ее разработанности и плодотворности, она особенно наглядно демонстрирует необходимость понятийных «мостов» от теории музыки к философии и эстетике хотя бы в трактовке понятий «гармония», «мелодия», «ритм» и т.д., определения которых со стороны теоретиков музыки и философов (Шеллинга, Гегеля, Лосева) выглядят как данные на совершенно разных языках. Лосев не достроил свою музыкально-философскую систему, как он изначально планировал это сделать в своем «Очерке о музыке» (1920), где дал свое видение структуры музыкальной науки, которую назвал «Философия музыки»:

> «Первая и основная наука, входящая в состав Философии музыки, не имеющая характера обычной науки, но представляющая собой, собственно, знание донаучное, до-теоретическое, до-конструкционное. Здесь исследуется и выявляется самый феномен музыки как некоего абсолютного Бытия. Эту часть можно назвать Феноменологией музыки...
>
> Вторая наука, входящая в Философию музыки и опирающаяся на Феноменологию, есть Психология музыки. Эта дисциплина изучает формы музыкального переживания в той их сердцевине, где они адекватны с формами музыкального произведения. Абсолютное бытие музыки, узренное и описанное нами в Феноменологии как чистый феномен и качественная сущность, имеет уже определенную форму и содержание в реальной музыке. Это и изучается в Психологии.
>
> За Психологией открывается третья дисциплина Философии музыки – *Музыкальная эстетика*. Ее точное назначение – описание внешних форм музыкального произведения – тональности, аккордов и пр. и их соединений на основе установленных нами психологических точек зрения и анализа общемузыкального опыта и его структуры.
>
> Наконец, четвертая область, подлежащая нашему вéдению в ее теоретически-философском обосновании, это – Музыкальная критика, импрессионистически и мифологически дающая картину каждого конкретного произведения и композитора.
>
> Мы только наметили пути, а создание такой Философии музыки – дело будущего, хотя уже и недалекого»[11].

Позднее в работе «Музыка как предмет логики» Лосев создаст феноменологию музыки как вполне теоретическую, научно-философскую, а

не донаучно-мифологическую концепцию. Обращают внимание рассуждения Лосева о сочетании «догматизма» (который, по его определению, антипсихологичен) и «импрессионизма» в методологии художественной критики. Ученый предупреждает (расходясь в этом «со многими импрессионистами»): «Форма мифологизации и художественно-творческого воссоздания данного музыкального произведения в критике (именно форма, а не содержание, как это было разъяснено выше) является предопределенной со стороны структуры произведения и потому всеобщенеобходимой и обязательной»[12]. Важное различение! Действительно, «содержание мифологизации» в отличие от формы всегда остается предметом интерпретации некоего всеобщеобязательного «ядра» – идеи, прообраза и т.п. Более того, даже сама «всеобщая обязательность» идеи произведения проявляется исключительно через вариантность интерпретаций.

Читая проект двадцатишестилетнего мыслителя, с сожалением отмечаешь, что музыкальная наука долгое время шла иными путями. Ведь в представленной нами устоявшейся структуре музыкальной науки мы двигались от областей, связанных с материалом и грамматикой как дохудожественными сферами музыки, к областям, занимающимся самим музыкальным смыслом как смыслом художественным. У Лосева же каждая ступень мыслится неотрывной от смыслового содержания и герменевтики. Даже «описание внешних форм музыкального произведения – тональности, аккордов и пр.» предполагает «психологическую точку зрения», то есть специфику восприятия и постижения музыкального смысла. Поэтому изучение тональности и аккордов, всегда относившееся к чистой теории, перешло в проекте Лосева в область эстетики.

Особенно интересно, что наиболее конкретную герменевтическую область, составлявшую прерогативу критики (которая всегда являлась публицистикой, но не наукой), Лосев предполагает сделать завершающей частью науки – Философии музыки. Таким образом, все слои музыкознания в проекте Лосева мыслятся как философские, ибо все они затрагивают проблему осмысления художественных феноменов.

При этом стоит отметить, что упомянутое в начале главы различие философской и гуманитарно-научной методологии в XX столетии часто нивелировалось. Философское слово также не раз переставало выступать в качестве предзаданного авторитета и становилось предметом исследования и критического анализа, в том числе деконструкции. В современной научной ситуации философский и гуманитарный дискурсы могут взаимопроникать друг в друга, что при изучении искусства способно дать особенно ощутимые результаты. В то же время полного растворения собственно философской методологии в гуманитарно-научной не происходит, поскольку при постановке наиболее общих проблем искусства всегда остается необходимость опираться на такую аксиоматику, которая выступает в качестве интерпретации упомянутых наиболее общих мировоззренческих проблем.

Среди наиболее заметных последствий усвоения музыкально-теоретическими дисциплинами гуманитарной методологии необходимо отметить заметный переворот в соотношении «технологии» и «эстетики».

Самое гуманитарное учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» создано А. Соколовым: «Введение в музыкальную композицию XX века»[13]. Новизна его подхода в том, что вся техническая проблематика анализа органично вытекает из историко-культурных, философских и историко-теоретических оснований. Глава «Категория формы в музыке XX века», которая в любом традиционном учебнике была бы помещена в начале, здесь, наоборот, последняя. Анализ же конкретных произведений и вовсе вынесен в Приложение. Это пособие – действительно «введение» – философско-эстетическое и музыкально-историческое. Такая структура естественно следует из новой методологии подхода к композиторской технике, о чем будет сказано ниже.

В особой степени требует осознанного и систематического усвоения новой гуманитарной методологии музыкознание историческое, в котором первоначальным методом истории музыки, как и других искусств, было описание. При этом создатели новой исторической науки (Г. Адлер) уловили внутреннюю, имманентно музыкальную закономерность: смену эпохальных стилей, достаточно отчетливо отличающихся друг от друга по технике, языку, формам выражения. В то же время стиль, выражая миросозерцание эпохи и отдельного автора, не замыкается только на музыке, а коррелирует с широким кругом историко-культурных явлений. Сложившаяся в конце XIX века описательная теория музыкальных стилей в основном продолжает работать и сейчас как морально устаревшая машина, не соответствующая современным методологическим подходам. Описательность в данном случае состоит в фиксации множества исторических стилей при отсутствии единых принципов их рассмотрения.

Устарелость описательной теории стилей сказывается также и в том, что выбранный в конце XIX века предмет истории музыки – исторические эпохи, творчество ведущих композиторов и их важнейшие произведения – был адекватен представлениям классико-романтической эпохи как высшего расцвета опусной авторской музыки. Но прошедшее с тех пор столетие внесло существенные коррективы в наши представления о музыкальной истории. Открылись внушительные пласты музыки иных миросозерцаний, традиционные и современные; стало очевидным, что для полноценной истории музыки необходимо учитывать весь социальный контекст: историю музыкального образования, инструментария, институтов и форм музицирования, музыкальных издательств и критики, социологию музыки, наконец, что особенно важно, историю исполнительства, которая пока еще только вырабатывает свой категориальный аппарат, и многое, многое другое. Пока же вузовские курсы истории музыки выстраиваются примерно так же, как училищные курсы музыкальной литературы. Но если задача музыкальной литературы состоит в ознакомлении учащихся с важнейшими, наиболее значительными явлениями музыкальной культуры, то история музыки как наука не может довольствоваться изучением шедевров, а обязана восстановить целостный и всесторонний контекст.

Впрочем, предпринимались попытки преодолеть описательность теории стилей, поставив ее на строго научное основание. Одна из первых

таких попыток принадлежит Яворскому, большинство работ которого по данной проблеме еще не опубликовано и содержится в рукописных фондах. Ученый предлагает жесткие классификационные схемы, в качестве методологического основания которых выступает биологический органицизм – уподобление эпохи развивающемуся живому организму, проходящему этапы детства, молодости, расцвета и старения. Здесь явно просматривается исток – романтическая шеллингианская традиция, несколько ранее приведшая к «философии жизни», а в эпоху Яворского – к знаменитой концепции О. Шпенглера. Биологический органицизм естественно дополняется у Яворского психо-физиологизмом, а затем, что уже не столь естественно, элементами социологизма.

В качестве ценных сторон концепции Яворского отметим, во-первых, что логика истории рассматривается как логика развития живого организма. Во-вторых, данная логика, по контрасту к описательной теории стилей, четко формулирует единый принцип исторической типологизации. В-третьих, выделяя фазы эпохи организма (детство – познание, юность – моторность, молодость – эмоциональность, мужественность – волевое, старчество – созерцательность)[14], Яворский заведомо не претендует на охват всей истории в целом: ведь названные фазы ученый находит в эпохах совершенно различных масштабов. Так, внутри каждой из фаз (моторной, эмоциональной и т.д.) выделяются те же самые пять фаз, только меньшего масштаба. Это, с одной стороны, максимально детализирует исторический процесс, позволяя проследить мельчайшие сдвиги, но, с другой стороны, ставит проблему соответствия живого материала и приложенной к нему предзаданной неподвижной и достаточно умозрительной схемы, тем более что она воспроизводится, не изменяясь, на различных масштабных уровнях. В-четвертых, Яворский дает стилевым эпохам не общепринятые, а свои собственные имена, которые нередко формулируют действительно существенные черты исторических стилей и берут на себя роль рабочих определений их сущности. Можно сказать, что это эйдетически-сущностные имена. Например, эпоха барокко именуется моторной, ансамбльной, темпераментной, сюитной, галантно-этикетной и даже абсолютистской. Увлекшись системосозиданием, Яворский иной раз начинает перетасовывать свои исторические категории, стремясь добиться более естественного результата – так материал подгоняется под принятую схему. К примеру, в рукописи 1927 года «Принципы фаз»[15] весь ряд уже не завершается, а открывается созерцательной эпохой – так Яворский называет эпоху Возрождения. Моторная эпоха – это прежде всего барокко. Эмоциональная эпоха – от Д. Скарлатти до А. Скрябина, ее расцвет приходится на XIX век. Позднее эмоциональную фазу эмоциональной эпохи (1829–1905) Яворский назовет психологической эпохой, сменившей романтизм, который на языке Яворского означает всю венскую классику начиная с Глюка и Гайдна, Шуберта, Шумана и Берлиоза. Наконец, поздним Листом и Скрябиным открывается волевая эпоха.

Принципиально важным для всей музыкально-исторической концепции является стремление Яворского представить ее как свою же теорию ладового ритма, но примененную к историческому процессу. На-

помню, что под ладовым ритмом музыкального произведения ученый понимает развертывание его конструкции во времени. Он насчитывает шесть принципов конструкции, которые реализуются поочередно в ходе исторического процесса. Здесь мы видим еще один уровень исторических имен, но более абстрактный, схемно-числовой (см. с. 59). Таким образом, для Яворского история – это не только органическая жизнь, но и развертывающаяся во времени логика.

Конечно, умозрительность и схематизм (априорность схемы) Яворского резко противоречат принципам современной методологии. Тем не менее, гениальная интуиция ученого во многих случаях преодолевала его собственную, не вполне органичную, методологию и приводила к глубокому постижению сущности. Ряд моментов позволил весьма субъективной концепции Яворского отразить объективную логику:

– логическая завершенность теории Яворского отражает относительную завершенность эпохи европейской музыкальной классики (с конца XVI по начало XX в.), когда музыка оформляется в качестве автономного, самодостаточного мира;

– автономность музыки запечатлена Яворским в его теории ладового ритма и принципов конструкции;

– очевидное доминирование психофизиологического основания соответствует специфике рассматриваемой эпохи – антропоцентризму, пришедшему на своей заключительной стадии к изощренному психологизму.

Изучение истории, в том числе истории музыки, предполагает иерархическую многослойность. Накопление и классификация фактов представляют собой первую ступень, на которой, при всей «криминалистической» точности источниковедения и эмпиризме описаний, уже начинается интерпретация фактов. Далее, возникает стремление постичь логику истории, где роль интерпретации сильно возрастает, что мы и видели на примере Яворского. Наконец, от логики как системы взаимосвязей мысль невольно устремляется к постижению смысла истории. Но это задача уже не самой истории, а философии истории. Более того, по мысли Бердяева, которой невозможно отказать в логической правоте, определить смысл истории возможно только тогда, когда история закончится.

В XX веке постичь логику истории музыки пытались русские теоретики. С.С. Скребков[16] рассматривает смену исторических эпох как проявление логической триады: принцип остинатности (Средневековье), принцип переменности (Возрождение) и принцип централизованного единства (от барокко до романтизма с кульминацией в эпоху классицизма). Здесь без труда узнается гегелевский принцип триады, который, в сравнении с органицизмом Яворского, отличается большей отвлеченностью. Что же касается выбора категорий, образующих триаду, то, с одной стороны, он продиктован самим музыкальным материалом определенного и относительно завершенного исторического отрезка, а с другой, был создан под влиянием Лосева. За остинатностью, переменностью и централизованным единством Скребкова просматриваются лосевские конструкции, характеризующие систему эйдоса: «тождество –

различие – самотождественное различие» или «покой – движение – подвижной покой»[17]. Но, если приведенным лосевским конструкциям свойственная достаточно строгая логика, то категория «централизованного единства» Скребкова является более общей и не стоит в одном ряду с остинатностью и переменностью. Она может синтезировать философско-математические понятия единства и множества, но не те специфические музыковедческие понятия, которыми оперировал Скребков.

Концепция Скребкова подверглась резкой критике в статье С. Шипа «Ищем логику музыкально-исторического процесса»[18]. В этой критике много верного, кроме, пожалуй, итоговой оценки всей концепции как научного вымысла и химеры. Ведь любая абстрактная идея истории, например идея прогресса, – с одной стороны, имеет реальную фактическую основу (при этом берется та очевидная часть фактов, которая порождает данную идею), а с другой – может быть запросто объявлена химерой – и тоже на основе фактов, только других или по-другому интерпретированных. Поэтому вряд ли следует предъявлять к философской интерпретации историко-художественных явлений те же критерии, что и к точному теоретизированию. Впрочем, сам Скребков своей quasi-точной методологией и предельной абстрактностью категорий запрограммировал именно такой подход и спровоцировал соответствующую критику.

Претензии Шипа к музыкально-исторической концепции Ю. Н. Холопова, с одной стороны, даже более обоснованы, но при этом вывод еще более несправедлив. Несправедлива и исходная посылка: вряд ли имеет смысл говорить об эскизных размышлениях Холопова об истории, уместившихся на двух страничках, как о завершенной концепции. Главное открытие Холопова – внедрение историзма в изучение гармонии, составившее в свое время настоящий переворот в теоретическом музыковедении. Поэтому, если уж всерьез говорить о музыкально-исторической концепции Холопова, то нужно брать его учение о гармонии все целиком.

Что же до фрагмента статьи[19], который критикует Шип, то там, во-первых, содержится отнюдь не оригинальная холоповская идея об истории музыки как постепенном освоении натурального (обертонового) звукоряда. Эта идея имела широкое хождение в начале XX века – и в кругах, близких к Скрябину (Л. Сабанеев), и в Нововенской школе.

Во-вторых, числам, выражающим последовательное освоение звукового пространства, Холопов придает символическое историко-культурное значение в эволюционном процессе: «Каждое следующее высшее число есть то, что можно было бы назвать: новый человек»[20]. Да, назвать вполне возможно, однако какова связь духовного мира той или иной исторической эпохи со структурой числа (например, культуры Нового времени – «эпохи терции» – с ее числовым коэффициентом – пятеркой), остается необъясненным. И что это за «новый человек» и каковы его идеалы, об этом числа могут только таинственно и многозначительно молчать.

Поэтому принадлежащую Холопову трактовку музыкально-исторического процесса следует квалифицировать как соединение констатации фактов на уровне элементарной теории музыки с гипотезой, данной

в форме самой откровенной мифологии. Именно мифологии, а не философии, поскольку философия в своих рассуждениях не имеет права пропускать логические звенья. Здесь же точная математическая теория, минуя сферу гуманитарной исторической методологии, минуя философию музыки и философию истории (возможно, по причине недостаточной «научности» их методов, как могло казаться Холопову), сразу же, ступив на чужие территории, обернулась мифом. И, поняв это, мы не станем называть всю концепцию «химерой», как это делает Шип, а назовем миф его собственным именем – мифом, в который можно верить или не верить. «Оцифровка» истории музыки, без сомнения, не может выразить сути исторического процесса, но и вреда не приносит (в силу очевидности ее фактического основания) и, возможно, внесет какие-то дополнительные схемно-числовые параметры в наши гуманитарные размышления об истории.

Итак, теоретические концепции истории, создававшиеся в русском музыкознании XX века (Яворского, Скребкова, Холопова), при всей их познавательной ценности оказались уязвимыми в силу недостаточно отчетливого (в духе времени) размежевания методологии точных, гуманитарных, наук и философии. Идеи, высказанные о музыкально-историческом процессе Асафьевым, выгодно отличаются от схематизирования данного процесса и quasi-точного системосозидания. Если Яворский, Скребков и Холопов стремились осмыслить изменяющийся объект при помощи неподвижных схем, то Асафьев предложил понятия, способные отразить саму динамику истории. Также как его ключевое понятие интонации способно соединить технико-аналитическую и герменевтическую области, так производные от интонации концепты «переинтонирования» и «интонационных кризисов», при их правильном, а не вульгарно-социологическом понимании, инспирированном марксизмом, способны выразить исторические изменения. В сущности, все, чем занимаются музыканты, есть переинтонирование – от исполнительской интерпретации уже созданной музыки до диалога с традицией в процессе ее созидания. Конечно, на уровне фразеологии Асафьев отдал дань марксизму, однако диалектику истории открыл не марксизм, а Гегель, триадный схематизм построений которого Асафьев (один из немногих) сумел преодолеть.

Выход Асафьева в область неклассического философско-исторического музыковедения практически не был продолжен и развит, что объясняется подлинным «взрывом» всей музыковедческой методологии, понятийного аппарата и музыковедческих терминосистем, произведенным Асафьевым. Стоит отметить труды ученых, не испытывавших страха перед методологическим плюрализмом и терминологической «неопределенностью» и потому сумевших творчески использовать открытия Асафьева в продвижении к «святая святых» музыкальной науки – постижению смысла музыки; среди них труды Е. В. Назайкинского, И. А. Барсовой, В. Н. Холоповой, В. В. Медушевского и многих других.

Инерция описательной теории стилей была очень мощна, что, впрочем, не помешало осознать ее кризис. При этом отношение к термину «понятие» как жестко фиксированному и внутренне непротиворечиво-

му смыслу (присущее точным методам классической науки), недостаточная усвоенность музыковедением специфической гуманитарно-научной методологии привело к тому, что ключевые историко-стилевые категории стали восприниматься в качестве «прокрустова ложа», не вмещающего всего многообразия фактов. Не раз высказывались точки зрения, что научное знание готово «отказаться от историко-стилистической фразеологии (...барокко, классицизм, романтизм...) как путеводной нити, отказаться затем, чтобы открыть вид на малоизученные явления, не укладывая их в «прокрустово ложе» этой фразеологии»[21]. И в самом деле, знакомясь с историко-стилевыми конструкциями, подобными предложенной А. И. Демченко[22], где многие явления попросту переименованы без должного внимания к голосу самого материала, даже начинаешь сочувствовать Д. Р. Петрову. И все же отказ от естественно сложившейся системы понятий означал бы капитуляцию науки перед чистым эмпиризмом. В связи со сказанным невольно вспоминается один литературный герой Л. Кэролла (из «Охоты на Снарка»): капитан корабля, руководствовавшийся картой морей, на которой – «одна синева», без меридианов и параллелей, поскольку «в жизни этого нет»[23].

Но, в отличие от меридианов и параллелей, придуманных учеными географами, понятия «барокко», «классицизм» и «романтизм» в жизни-то как раз есть! Они возникли в живой практике искусства и культуры, и именно поэтому историческая наука не имеет права их игнорировать. При этом историкам необходимо:

– постоянно делать научные понятия предметом изучения и критики;

– понимать внутреннюю противоречивость и даже антиномичность содержания таких понятий;

– понимать, что содержание историко-стилевых понятий эволюционирует даже в пределах своих собственных рамок (к примеру, поздний романтизм существенно отличается от раннего), не говоря уже об изменении этих рамок в ходе истории науки.

Так, Лосев в книге «Эстетика Возрождения», стремясь показать внутреннюю подвижность ренессансного метода вплоть до его перерождения в свою противоположность, вводит понятия «модифицированное» и «самоотрицающееся Возрождение». Автор этих строк, основываясь на лосевском методе, по аналогии применил понятия «модифицированный» и «самоотрицающейся романтизм»[24]. При диалектическом подходе к предмету изучения (включающему, как было сказано, и сами́ понятия) отойдет в прошлое фетишизация историко-стилевых категорий, равно как и их поверхностное и непродуманное употребление, и тогда никакого «прокрустова ложа» не возникнет. В качестве замечательного примера исследования эпохи в ее целостности, равно как и соответствующего ей понятия в его многосторонности и подвижности, приведем работу Л. Кириллиной «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков»[25].

Впрочем, для истории музыки остаются остро актуальными размышления С. Зенкина, развившего идеи Ал. Михайлова о специфике понятий гуманитарной исторической науки: «Многие исторические явления – события, понятия, институции и т.д. – таковы, что их легче переосмыслить, чем переименовать. Однажды получив свое «историческое»

(нередко случайное и неадекватное) название, они упорно противятся попыткам его изменить, собственно, противится при этом *вся история в целом* – ведь каждое нововведение в номенклатуру терминов по-новому членит массив исторического прошлого, прочерчивает в нем новую структуру. А прошлое – это не аморфный материал, но самобытное целое, с которым исследователь должен вести уважительный диалог, а не резать по живому. Вот почему исторические дисциплины, в том числе и история литературы, испытывают такие трудности с метаязыком для описания своего упрямого предмета: вместо конструирования четко формализованной системы категорий историк вынужден пользоваться «нечистыми», смутными понятиями и терминами, полученными по наследству от изучаемой эпохи, и употреблять их «в кавычках», так или иначе смещая их значение. По сути дела, такое переосмысление, *критика исторических имен* – это и есть прогресс исторического знания»[26].

История (любая – и музыки, и искусства в целом, и человечества) предполагает возможность постановки необозримого множества проблем: от изучения источников, классификации фактов – до поисков логики и, более того, смысла исторического процесса. Именно так: «Ищем логику музыкально-исторического процесса» – и называется цитированная статья С. Шипа. Впрочем, и сама логика неодноуровнева. Можно остановиться на логике эволюции музыкального языка или его различных сторон, логике имманентно-музыкальной или связанной с историей общества. Названные возможности оправдывают существование целого ряда музыковедческих дисциплин. Но высший слой логики истории непременно будет выходить в область познания ее смысла. Кстати, Шип, отмечая неустранимые сложности постижения логики истории, на вопрос о ее наличии без колебаний отвечает, что история имеет логику.

Не могу в душе не согласиться с этим. Однако с точки зрения науки данный тезис не только выглядит недоказанным, но и никогда в принципе не может быть доказан. В наличие или отсутствие логики истории, а тем более ее смысла, можно только верить или не верить. И это не агностицизм, а удостоверенность в том, что сама указанная проблема является по сути своей проблемой философской. Ее решение находится в ведении философии истории или же, если так больше нравится, в пространстве создания «химер». Впрочем, последний вариант – это уже агностицизм в рамках философии.

Итак, музыковедение в настоящее время «набирает обороты» в качестве современной гуманитарной науки – науки о человеке, человеческом мышлении и культуре. Оно достаточно созрело для того, чтобы осознать, с одной стороны, относительность и частное, локальное, место точных формально-логических методов в своей структуре и, с другой, выходить на философский уровень осмысления – в тех случаях, где это требуется и представляется уместным.

Вообще искусство крупнейших музыковедов заключалось как раз в том, чтобы гибко использовать возможности разных методов, не превращая эти методы в очередное «прокрустово ложе», чтобы в конце концов приблизиться, насколько возможно, к разрешению, как сказал Э. Курт, «простейшей, но и величайшей загадки музыковедческого исследования: что есть музыка?»[27]

Примечания

[1] См: *Гайденко П.П.* Эволюция понятия науки (XVII–XVIII вв. Формирование научных программ нового времени. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 2-е изд. С. 270.

[2] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // *Лосев А.Ф.* Миф – Число – Сущность.

[3] Цит. по: *Науменко Т.* Левон Акопян: Современное музыковедение должно быть интересно читателю // Уч. зап. Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 2. С. 5.

[4] Цит. по: *Соколов А.С.* Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. С. 26.

[5] *Бахтин М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 476.

[6] *Науменко Т.Т.* Левон Акопян: Современное музыковедение должно быть интересно читателю. С. 7.

[7] *Мазель Л.А.* О художественном открытии // Вопросы анализа музыки / М.: Советский композитор, 1978. С. 156.

[8] *Холопова В.Н.* Тайна как несформированная категория теории искусства и ее присутствие в творчестве Софии Губайдуллиной // Софии – с любовью: по материалам междунар. науч.-практич. конф. К 80-летию С.А. Губайдуллиной, 23 ноября 2011 г.: сб. ст. М.: Научн.-издат. Центр «Московская консерватория», 2014. С. 32–48.

[9] *Науменко Т.Т.* Левон Акопян: Современное музыковедение должно быть интересно читателю. С. 12.

[10] Там же. С. 8.

[11] *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи; послесл. В.В. Бычкова, М.М. Гамаюнова. М.: Мысль, 1995. С. 655–656.

[12] Там же. С. 655.

[13] *Соколов А.С.* Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Гуманитар. изд. центр «ВЛАДОС», 2004. 141 с.

[14] ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 146. Ед. хр. 4794 // «Эпохи», 1923–1924. Яворский Б.Л. Эпохи.

[15] ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 146. Ед. хр. 406 // Яворский Б.Л. Принципы фаз.

[16] *Скребков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973.

[17] *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 65–80.

[18] Уч. зап. Российской академии музыки имени Гнесиных. 2013. № 1. С. 14–29.

[19] *Холопов Ю.Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального языка // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: сб. статей. М.: Советский композитор, 1982. С. 52–104.

[20] Там же. С. 86.

[21] *Петров Д.Р.* Девятнадцатый век как понятие истории культуры. Опыт музыкознания 1960–1980-х годов. М.: Московская консерватория, 1999. С. 26.

[22] *Демченко А.И.* Глобально о глобальном // Искусствознание и гуманитарные науки современной России. Параллели и взаимодействия: по материалам междунар. науч. конф., 9–12 апреля 2012 года: сб. ст. / ГКА им. Маймонида. М.: Книга по требованию, 2012.

[23] *Кэролл Л.* Охота на Снарка / Пер. с англ. Г. Кружкова, В. Гандельсмана. С. Шоргина, Ю. Лифшица. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 25.

[24] *Зенкин К.В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Московская консерватория, 1997.

[25] *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 1. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Московская консерватория, 1996. 192 с.; Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.; Ч. 3. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.

[26] *Зенкин С.* Французский романтизм и идея культуры. М.: РГГУ, 2002. С. 7.

[27] *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. С. 525.

ПОЧЕМУ ИМЕННО ЛОСЕВ?
ОБ ИДЕЕ И ПЛАНЕ КНИГИ

Мир не научен; мир – музыка,
а наука – его накипь и случайное проявление.
А. Лосев[1]

Известно, что музыка всегда занимала в жизни Лосева одно из первостепенных мест. Еще в юности, получив хорошую профессиональную подготовку (он играл на скрипке, и среди произведений, публично исполнявшихся Лосевым, значилась «Чакона» Баха), философ неизменно оставался страстным слушателем музыки, ее глубоким знатоком, чьей эрудиции могли бы позавидовать многие профессора-музыканты. Ранние публикации Лосева, относящиеся к 1915–1916 годам, были связаны с музыкой: молодой философ обратился к операм Верди «Травиата» и Римского-Корсакова «Снегурочка» (работы «Два мироощущения» и «О музыкальном ощущении любви и природы» соответственно[2]).

В 1919 году появилась работа «Мировоззрение Скрябина», а началом 1920-х датировано обращение Лосева к «вагнериане», увенчавшееся спустя полвека фундаментальными трудами «Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем» и «Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера»[3]. Вагнер был одним из любимейших композиторов Лосева и всегда привлекал его особое внимание. Задачи, решаемые Вагнером-музыкантом: постижение и актуальное прочтение мифологии (языческой и христианской), размышления о катастрофическом конце классической европейской культуры Нового времени, умозрения о месте музыки в мироздании и в системе искусств – по-своему решались и в философских трудах Лосева.

Ко второй половине 1910-х годов относятся и первые лосевские работы о сущности музыки («Строение художественного мироощущения», «Очерк о музыке»). На протяжении 1920-х годов и работа в ГАХН (где Лосев многократно выступал с докладами на музыкальные темы), и чтение курса эстетики в Московской консерватории способствовали постоянному контакту философа с аналогичной проблематикой. Именно тогда, в течение 1922–1925 годов, создавался главный философско-музыкальный труд Лосева – «Музыка как предмет логики» (впервые опубликованный в 1927 г.).

Примечательно, что и в художественной прозе, к сочинению которой Лосев обратился в 1930–1940-е годы, музыка стала главным объектом рассмотрения, а музыканты – главными героями.

Наконец, глубочайшее знание античной культуры, включая музыку, было явлено в поздних работах Лосева – «Античная музыкальная эстетика» и многотомной «История античной эстетики».

Впрочем, ответ на вопрос, заданный в названии данной главы, заключается не только в личной музыкальности Лосева, его постоянном интересе к музыке и ее глубоком знании. Не менее важно и другое: специфика философской методологии ученого позволила ему сделать особо важные и перспективные, не исчерпанные и до сегодняшнего дня, открытия в области изучения искусства вообще и музыки – в особенности.

С ранних лет Лосев мечтал восстановить некогда утраченное единство целостного духовного мира человека. В юношеском сочинении Лосева под названием «Высший синтез как счастье и ве́дение» рассматривались пути преодоления противоречий между религией, наукой, искусством, моралью (заметим, противоречий мнимых, порождаемых исключительно ограниченностью рационализма) и формирование подлинного содружества всех сфер духовной деятельности наподобие многозвучного консонирующего аккорда. При этом, не отказываясь от рационально-логического мышления, Лосев стремился трактовать последнее как составную часть цельного сверхлогического, сердечно-интуитивного «ве́дения».

Мыслительным, философским фундаментом целостного «ве́дения» становилось феноменологическое «узрение сущности» предмета, соединенное с аппаратом диалектической (не формальной) логики – логики синтеза и «снятия» антиномий, по сути, соединения несоединимого (что образует, как известно, самую сердцевину художественного миросозерцания и бытия искусства).

Усвоив способ мышления, восходящий к Античности и Средневековью (что отразилось в соответствующем категориальном аппарате), Лосев выступил создателем философских теорий целого ряда сверхрациональных *выразительных форм*, в постижении которых особенно сильно сказывается ограниченность формальной логики. Речь идет о лосевской философии имени, философии мифа, философии искусства, в том числе (и в особенности) – *музыки*. Подчеркнем, что Ю. Холопов назвал философскую теорию музыки, разработанную Лосевым, лучшей в XX веке.

Лосевское осмысление музыки являет собой наглядный образец гармоничного двуединства – существования предельного, максимального, рационализма в неделимом, неразложимом синтезе со столь же предельным иррационализмом. Такой стиль философствования позволил Лосеву разрешить фундаментальную проблему, на протяже́нии веков остававшуюся «камнем преткновения» для эстетики, теории искусств и музыковедения: дать не поверхностное и внешне-описательное, а поистине глубокое определение сущности музыки. Издревле всевозможные рассуждения о музыке завершались, как правило, одним из двух (взаимоисключающих) выводов: музыка либо провозглашалась иррациональной стихией, чем-то поэтическим и неуловимым, подчиненным исключительно вдохновению и интуиции, либо рассматривалась в качестве некоей «родственницы» математики, средоточия ratio, порядка и стройных безукоризненных форм.

Лосев не только размышляет над вопросом «что есть музыка?», но и формулирует, по его собственным словам, совершенно *определенный*

и окончательный ответ, который в кратком изложении выглядит так: музыка есть *выражение жизни чисел*, некая «числовая материя», меонально-гилетическая стихия, бушующая внутри числовых конструкций (подробнее об этом будет сказано в последующих главах). Человека, не знакомого с целостной системой лосевской мысли, данный ответ может даже разочаровать. Во-первых, идея родства музыки и математики, сама по себе далеко не новая, восходит еще к Пифагору и Платону; она активно разрабатывается новоевропейской философией и эстетикой на протяжении столетий (достаточно вспомнить Лейбница, Новалиса, Дебюсси и многих других). Во-вторых, понимание музыки как выраженной жизни чисел, на поверхностный взгляд, склоняется к «формализму». Дабы развеять упомянутое предубеждение, следует уяснить главное: во-первых, что такое число в философской системе Лосева, и, во-вторых, что такое «музыкальное число»? В работах, посвященных музыке, Лосев может об этом и не говорить, попутно «вынося за скобки» и ярко выраженную религиозную (христианско-неоплатоническую) основу собственной философии. Поэтому некоторые работы, вроде бы далекие от музыкальных проблем (например, «Античный космос и современная наука», «Диалектика числа у Плотина»), оказываются *ключевыми* для понимания лосевской философии музыки. Выявлению религиозных основ музыкальной философии Лосева, безусловно, способствует рассмотрение ее эволюции.

Не будет преувеличением сказать, что лосевская концепция содержит всю историю мысли о музыке, «свернутую» в одномоментности, – от Античной эпохи до XX века. Лосевым осуществлен органичный синтез таких полярных противоположностей, как пифагорейско-платоновский «расчисленный» музыкальный космос и утонченно-душевная, неуловимая музыкальная стихия романтизма. Наиболее явно фундаментальное значение романтических корней прослеживается в ранних работах Лосева о «Травиате» Верди, «Снегурочке» Римского-Корсакова, а также в неоконченном труде «Строение художественного мироощущения». Здесь, в первую очередь, обнаруживаются преемственные связи с эстетикой немецкого романтизма (Ф. Шеллинг, Новалис, Э. Т. А. Гофман и особенно Р. Вагнер), Шопенгауэра и Ницше: музыка – иррациональная, дионисийская стихия, женственное начало и основа всякого художественного мышления вообще.

Как мыслитель XX века Лосев стремится подвергнуть тщательному анализу исходные посылки знания – философского и научного. И опять-таки в стиле современной мысли он четко осознавал относительность и культурно-историческую обусловленность этих посылок. В различных работах Лосев показывал производность философских и научных «картин мира» от соответсвующих им мифологических представлений.

Более детальный анализ лосевского понимания мифа будет дан в следующей главе; здесь же представим самые предварительные, отправные идеи. Вспомним, что под мифологией Лосев понимает не только своды сказаний и легенд, дошедшие до нас из глубины веков, но и любые идеологии, сложившиеся в культуре вплоть до ее самого современного этапа, например либерализм, гуманизм, социализм, атеизм и т.д.

Заметим, что именно в силу стихийности и отсутствия строго логической системности мифологическое мышление способно вобрать в себя явления из разных рядов – все, что «носится в воздухе» и является донаучным слоем общественного сознания: религиозные, социально-политические представления, равно как и то, что в переносном смысле (но не в значении специально созданных теорий) нередко называют «философией» и «эстетикой».

Основные мифологии европейской культуры нового времени – гуманизм и рационализм – не породили такой философии музыки, которая с надлежащей широтой охватывала бы материал, а главное – до последних глубин проникала в сущность музыки во всей ее специфике. Правда, немецкая классическая философия в лице Шеллинга и Гегеля пришла к философии музыки как органической составляющей философских систем. Но произошло это потому, что уже оказалось возможным учесть опыт и достижения романтической мифологии музыки, набиравшей силу с рубежа XVIII – XIX веков (Новалис, Гофман).

Разумеется, романтический миф о музыке не является последним словом, сказанным об этом виде искусства – ни в хронологическом, ни в смысловом отношении. Он исторически обусловлен, как и все прочие мифы. Более того, он несовременен – особенно в нашу антиромантическую эпоху. И все же при том, что возможны воззрения на музыку с самых разных позиций, имеются совершенно объективные основания для предпочтения позиции, выработанной романтической культурой.

Посмотрим, по аналогии, на каком основании Лосев отождествляет свое понимание Абсолютной мифологии с христианством (православием). Абсолютная она в силу того, что обобщила опыт, обретенный человечеством в Абсолютной личности Богочеловека Иисуса Христа. Безграничная любовь Христа, безграничность его жертвы и прощения понимаются как максимально полное раскрытие Абсолютной личности, в отличие от иудаистской мифологии ветхозаветного Бога и других моно- и политеистических мифологий.

В истории музыки аналогичная «полнота времен» – «качество абсолютности» была достигнута к началу XIX века, когда музыка не только обрела самодостаточность, но эта ее самодостаточность была в полной мере осмыслена и осознана культурой, о чем красноречиво свидетельствует понятие «абсолютная музыка», вошедшее в употребление именно в это время. Такое осмысление осуществлялось с позиций нового, только что обретенного статуса музыки – то есть не было обусловлено феноменами, к которым музыка прежде была так или иначе «привязана» – например, к поэзии, быту, церкви, театру. Конечно, при изучении истории музыки все перечисленные феномены (как и многие другие) должны учитываться самым тщательным образом, но при создании философской феноменологии музыки как таковой, в ее собственной специфике, могут только увести в сторону от темы.

С другой стороны, закономерен вопрос: почему постромантические мифологии в меньшей степени способны стать основой для адекватной, «аутентичной» философии музыки? В связи с этим вспомним слова Лосева, сказанные им в связи с Шеллингом: «В немецком идеализме пол-

нота бытия была перенесена на субъект, но это была настоящая полнота»[4]. Ну а о том, что в постромантическую эпоху «полнота бытия» и вовсе разрушается (что, надо надеяться, не равнозначно разрушению искусства), красноречиво свидетельствует само искусство.

Естественно, осмысление и развитие лосевского учения в контексте современной философии или музыковедения сопряжено с рядом объективных трудностей. Прежде всего, понятийно-логический аппарат, используемый неоплатониками и весьма активно разрабатываемый Лосевым, фактически не востребован современной наукой, да и философия неоплатонизма в целом выглядит малоактуальной, даже несколько экзотичной. Наряду с этим учение Лосева, по существу, инспирируется романтическим мифом о музыке (Новалис, Шеллинг, Гофман, Вагнер), который сегодня также не вызывает особого интереса и представляется безнадежно устаревшим.

Однако специалистам, соприкасающимся с подобными трудностями, не следует забывать о предостережении из уст Лосева: любая теоретическая система, вне зависимости от ее «чистоты» и «научности», укоренена в том или ином мифе. Отвергая христианский миф, ученый оказывается в плену мифа атеистического, языческого и т.д. Объявляя «преходящим» неоплатонический или романтический миф (чье бесспорное родство было выявлено и прокомментировано Лосевым), исследователь невольно свидетельствует о собственной приверженности мифу рационалистическому, позитивистскому, постмодернистскому и т.д. Допуская возможность принципиально различных подходов к музыкальному искусству, мы вправе констатировать: романтический миф, сопутствующий утверждению и расцвету «абсолютной музыки», является наиболее адекватной почвой для ее осмысления. Именно благодаря «посредничеству» данного мифа музыкальная культура способна высказать о себе нечто исключительно глубокое и важное в границах диалектико-антиномического мышления. А именно:

– музыка имеет Божественный исток, это «душа мира»;

– музыка самодостаточна, и ее смысл не сводим ни на что прочее;

– музыка – это становление, стремление, мир идеальный и утонченно-эфемерный;

– не говоря ни о чем конкретно, музыка способна выразить всю полноту мироздания;

– эта полнота выражается через субъективный, внутренний мир человека, восходящего, в силу сказанного, к «мировой душе» или, говоря проще, интуитивно-чувственно постигающего глубинные закономерности мироздания.

Однако названные пять положений так и остались бы только романтической фантазией, если бы не были привиты к христианско-неоплатонической основе всей лосевской философии (напомню, что об античной и средневековой мифологиях ученый говорил как о мифологиях объективных).

Романтический миф, развертываемый в контексте многовековой традиции неоплатонизма (чему способствовали, безусловно, веские объективные предпосылки), стал фундаментом лосевского учения о музыке.

Эта философия – разумеется, по-настоящему творчески преломляемая, – обнаруживает тяготение к подлинно универсальному действию, не ограничиваясь конкретными временными рамками. В частности, философские категории, выводимые Лосевым абстрактно-логически («вес, плотность, объем, светлота, цветность звука и т.п.), по существу, предвосхитили композиторскую практику наших дней. Таким образом, есть основания полагать, что учение Лосева таит в себе еще немало провидческих моментов, ожидающих нового открытия и актуальной интерпретации.

В задачи книги не входит детальный и полный анализ всех текстов Лосева о музыке. Ее цель – иная. С одной стороны, необходимо дать представление о философии музыки Лосева, представив ее как органичную часть мировой мысли об искусстве и музыке, и тем более – о ее возможности обогатить искусствоведение. С другой стороны, не менее важной задачей представляется выявление ряда позиций в современной музыкальной науке, настоятельно требующих философского подхода, при отсутствии которого они либо вовсе не подвергаются изучению, либо же наталкиваются на препоны понятийно-терминологического порядка.

Первая часть названия книги – «Музыка – Эйдос – Время» – включает категории, которые являются ключевыми для лосевской философии музыки и при этом обнаруживают свою особенную созвучность проблематике искусствоведения на современном этапе. Вторая часть названия – «А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке» – как раз и фиксирует эту созвучность, необходимость освоения названных категорий и их развития в музыковедческом контексте. В то же время слово «горизонты» призвано обратить внимание читателя на то, что мы не ставим целью создание законченной теории, но стремимся сделать определенные шаги в направлениях, представляющихся особенно важными с точки зрения изучения смысла музыки в единстве с формами его выражения.

Сказанное определяет структуру книги и ее план.

Первая часть – Философия и теория музыки как грани «высшего синтеза» – представляет лосевскую философию музыки, открытую и переходящую в его общую философию, с одной стороны, и в теорию музыки – с другой. «Высший синтез» предполагает включенность важнейших искусство- и музыковедческих проблем в религиозно-мифологический контекст, то есть аутентичность в отношении самой системы Лосева, равно как и всей многовековой истории искусства. О том, что именно такой синтез был идеалом ученого, красноречиво говорит название его юношеского сочинения: «Высший синтез как счастье и вéдение».

Вторая часть – «От первообраза к исполнительскому воплощению» естественно подводит к асафьевской категории интонации, синтезирующей в себе наиболее глубинное и тайное с максимально явным и выраженным.

Исполнительскому переинтонированию, диалектически синтезирующему постоянство первообраза и вариантность его воплощения в продолжающейся истории, посвящены главы об исполнении Марии Юдиной, поражавшей слушателей непривычностью трактовок. Исполнение этой

пианистки Лосев ценил наиболее высоко (наряду с игрой Рахманинова). Не будучи причастной к направлению исторически аутентичного исполнительства, именно Юдина, аналогично Бузони и Гульду, ставила задачей достижение парадоксального единства новизны и современности звучания с воссозданием исторической специфики исполняемых стилей.

Третья часть – «Музыка и внемузыкальное: энергия интонации как исходный принцип» – представляет, как нам представляется, наиболее естественный метод понимания смысла музыки, коренящийся в традициях средневекового восточного христианства (византийского православия) – в учении Г. Паламы о сущности и энергии, как и русского имяславского неоправославия XX века (П. Флоренский, С. Булгаков), вобравшего опыт европейской культуры Нового времени.

Четвертая часть – «Музыкальный смысл как хронотоп» – посвящена музыкальному пространству (а в связи с ним – симметрии и информации) и музыкальному времени и включает ряд очерков, демонстрирующих историческое развитие ощущения и понимания временного развертывания музыкального смысла в его самых различных аспектах.

Пятая часть – «Музыка и внемузыкальное: симфонизм как завершающий синтез» – предлагает современное прочтение асафьевской категории симфонизма, сопровождающееся рядом аналитических глав. На примере произведений Брукнера, Глинки, Чайковского, Балакирева, Рахманинова, композиторов XX века показаны разные варианты диалектики музыкального и внемузыкального в условиях различных жанров и стилей. Одновременно автор стремился привлечь внимание к некоторым малоизвестным и практически не исполняемым, но прекрасным произведениям русской музыки.

Шестая часть – «Мифологизация музыки» – посвящена наиболее субъективной и дискуссионной составляющей музыкального смысла. Являясь своеобразным завершением «круга», она вновь вводит музыку в религиозно-мифологический контекст, только теперь уже с точки зрения воздействия на человека. Проблематика музыкальных мифов, созданных Лосевым, в частности, в связи со Скрябиным, анализируется, получает продолжение в различных заочных «ответах» композиторов XX века – Мессиана, Штокхаузена, Кейджа.

Естественно, рассматривая те или иные мифологии музыки, мы соотносим их с представлениями главного героя книги – Лосева (монаха Андроника), которые, с одной стороны, укорененные в глубинах православной традиции и, с другой, вобравшие весь европейский научно-философский опыт вплоть до диалектики Гегеля, феноменологии Гуссерля и интуитивизма Бергсона, наиболее естественны для современного образованного русского общества.

Затрагиваемые в книге темы могли бы стать предметом обширных специальных исследований. Однако автор стремился прежде всего определить круг тем и проблем, встающих в связи с наследием Лосева в проекции на задачи современной музыкальной науки. С этим связан достаточно ограниченный круг привлеченной литературы по затронутым темам (можно было каждое положение Лосева помещать в столь об-

ширный круг широко известных теорий и имен, что одно это увеличило бы объем книги в десятки раз). Автор не стремился вводить идеи Лосева в контекст современной научно-философской мысли – этот заочный диалог целесообразнее оставить «за кадром». И прежде всего потому, что Лосев, при всем синтетическом характере его учения, уникален и, в общем-то, одинок в своем все более и более обнаруживающемся величии. Его идеи, опирающиеся на традиционные ценностные и религиозные установки, идут в главном «против течения», обнаруживая в то же время многочисленные моменты близости и созвучия с этим течением в деталях. Рассматривать все эти контекстные связи, параллели и оппозиции – разумеется, нужно и интересно, но на данном этапе такой подход сильно измельчил бы основную проблематику, отраженную в названии книги, и постоянно уводил бы в сторону. Те имена, которые наиболее часто возникают по ходу изложения и входят в число его «героев», образуют естественное для Лосева окружение: это либо мыслители-предшественники (П. Флоренский, Вяч. Иванов, А. Бергсон), либо современники, испытавшие его воздействие (главный из которых – Б. В. Асафьев), либо последователи – Ю. Н. Холопов и в особенности А. В. Михайлов – еще одна загадочная и не раскрытая для музыкальной науки личность.

Со всем сказанным связана и открытая форма книги, в том числе намеренное нежелание автора формулировать «выводы». Главная цель автора – поставить ряд проблем и «спровоцировать» читателя к их обдумыванию.

Примечания

[1] *Лосев А.* Форма – Стиль – Выражение. С. 439.

[2] Работы, упоминаемые здесь и далее без отсылок, представлены в сборнике «Форма–Стиль–Выражение» (см. там же).

[3] См.: *Лосев А.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики: сб. ст. Вып. 8. М., 1968; *Лосев А.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избр. работы. М., 1978.

[4] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М., 2001. С. 480.

ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ МУЗЫКИ КАК ГРАНИ «ВЫСШЕГО СИНТЕЗА»

Искусство – Миф – Религия

Традиция рассматривать искусство в контексте цельной системы духовной жизни и духовной культуры существует издавна. Достаточно вспомнить Гегеля, для которого искусство являлось одной из ступеней познания Абсолютного духа наряду с религией и наукой. И если система Гегеля представляется неким единством, охватывающим универсум на рационально-логических основаниях, то в послегегелевские времена это единство либо подвергалось отрицанию, либо продолжало мыслиться как бы по инерции, но уже без столь непреложных внутренних предпосылок, либо – о чем преимущественно и пойдет речь в данной главе – вводилось в контекст религиозно-философской мысли.

В этом отношении особую роль сыграла русская религиозная философия конца XIX – начала XX веков, развивавшаяся под знаком Всеединства, традиции которой унаследовал и развил Лосев. Многое из того, что высказывалось В. Соловьёвым, П. Флоренским и подчас поражало какой-то романтической вольностью, обрело у Лосева строгую логическую отточенность, с одной стороны, а с другой – перестало вступать в противоречие с учением христианской церкви, в том числе православной.

Одна из особенностей философии Лосева состоит в опоре на систему категорий неоплатонизма. И дело тут не просто в специфике категорий и понятий, а в том, что они несут в себе особый характер мышления, особую методологию. В качестве основы всей системы Лосев использует неоплатоническое понятие *Единого*. Это Единое выше противоположности рационального – иррационального, логического – алогического и сводит все противоположности в одну сверхмыслимую точку. Конечно, последнее не укладывается в рамки рационалистической европейской философии Нового времени. Тем самым характер лосевской мысли оказывается существенно ближе формам внепонятийного мышления, в частности, мышления художественного, образного. И другие важнейшие понятия, используемые Лосевым: эйдос, сущность, энергия, имя, миф, личность, символ, – как будто специально предназначены для разговора об искусстве и о специфике художественного. Недаром сам Лосев считал, что *вся* античная философия – в то же время еще и эстетика. Как это отличается от ситуации Нового времени, где эстетика оформилась в *отдельную* философскую дисциплину, и то сравнительно поздно. А что касается понятийного аппарата науки и фило-

софии Нового времени – аппарата строго рационального, формально-логического, – то он не мог не создавать ощутимых препятствий на пути к постижению сущности художественного.

В лосевской же философии ярчайшим достижением стали как раз учения о *выразительных формах*: об имени («Философия имени»), о мифе («Диалектика мифа») и об искусстве («Диалектика художественной формы»), в особенности – о музыке («Музыка как предмет логики»). А ведь для классической эстетики именно сущность музыки всегда представляла сложнейшую, да и по-настоящему неразрешимую в ее пределах проблему.

Первоочередной задачей философии Лосева (которая целиком есть и эстетика) является постижение логики мифа как истока всех форм мыслительной деятельности человека, и прежде всего мифологии христианской, которую Лосев называет абсолютной. Но вот само понятие «миф» Лосев трактует в очень широком смысле. Прежде всего, «мифический образ мифичен... в меру понимания его с чужой стороны... Мифичен *способ изображения* вещи, а не сама вещь по себе»[1]. Согласно Лосеву, миф – это эйдос (идея), мыслящий сам себя, то есть это вещь, утвердившая свое бытие как жизнь *личностную*.

В «Диалектике мифа» Лосев подробно рассматривает вопрос о соотношении мифического и художественного образов, отмечая целый ряд принципиально общих моментов. И даже в кратких («рабочих») формулировках сути мифа и искусства много общего, они иногда чуть ли не совпадают. Например, «художественная форма – это личность как символ»[2], миф же – это «лик личности»[3] как одна из форм ее самоутверждения.

Единственное отличие мифа от поэзии в том, что миф, с точки зрения Лосева, есть «совершенно буквальная реальность»[4], «телесное и в фактах данное произведение самого чудесного, чудесного как реального факта»[5].

Художественное произведение строит мир заведомо вымышленный, иллюзорный, оно – в отличие от мифа – игра, в которой вещи отрешены от своей реальной фактичности. Как пишет Лосев, искусство и миф различаются по типу отрешенности. «Мифическая отрешенность есть отрешенность от смысла и идеи повседневных фактов, но не от их фактичности», благодаря чему «вещи в мифе, оставаясь теми же, приобретают совершенно особый смысл»[6]. Но что это за отрешенность, приводящая к видению мира как *чуда*, в чем ее истоки? И тут Лосев говорит, что «мифическая отрешенность предполагает некую чрезвычайно простую и элементарную *интуицию*, моментально превращающую *обычную* идею вещи в новую и небывалую..., и можно сказать, что миф, если выключить из него всякое поэтическое содержание, есть не что иное, как только общее, простейшее, до-рефлективное, интуитивное взаимоотношение человека с вещами»[7]. И далее: «Мифическая отрешенность – есть просто отрешенность от чисто отвлеченного и дискретного существования. Она есть та специальная сфера, в которую погружаются отвлеченные понятия, чтобы превратиться в живые вещи живого восприятия»[8]. Совершенно очевидно, что без такого восприятия, то есть

без мифа в самом расширительном смысле, – невозможны искусство и образное мышление.

Есть у Лосева и другие определения мифа, которые даются через искусство; они в основном касаются мифа уже в общепринятом смысле, т.е. мифологии. Например, миф – «поэтическая отрешенность (то есть отрешенность от фактичности и реальности вещей), данная как вещь»[9], что равнозначно, по теории Лосева, *чуду*. Коль скоро поэтическая (иллюзорная) действительность стала подлинной и реальной, такая действительность – чудесна. То, что икона – не только произведение искусства, но и сила, *реально* и даже физически воздействующая на мир, хорошо известно и понятно, особенно если икона *чудотворная*.

Прежде чем говорить о связи искусства и религии в философской системе Лосева, необходимо коснуться еще одного важного вопроса – соотношения религии и мифа. Сначала об общем в них: и то и другое суть, по мысли Лосева, способы утверждения личности. Только религия – это «субстанциальное самоутверждение личности в вечности»[10], то есть утверждение личности в самой ее сущности, во всей ее духовно-телесной жизни. Миф же – «*энергийное* самоутверждение личности»[11], то есть утверждение не сущности, а энергии личности, или ее *имени*. При этом нужно иметь в виду, что под субстанциальным утверждением личности Лосев подразумевает не всю религию, а в первую очередь обряды и *таинства*, то есть конкретные религиозные действия, направленные на *спасение*. Христианство же как Священная история именуется у Лосева Абсолютной *мифологией*. Короче говоря, миф как энергийное утверждение личности – это *лик* ее субстанциального утверждения, это *лик религии*, или, иначе, *искусство религии*. Именно так Лосев и пишет: «Мифология – есть отраженность... художественного образа в религиозной сфере»[12], мифология – религиозное искусство, другими словами, искусство, возвратившееся от поэтической отрешенности в высшую реальность.

Тут может возникнуть вопрос: раз речь идет об искусстве, не отрешенном от реальной фактичности, то, вероятно, сюда относится и любое прикладное искусство вообще, а не только религиозное? Но разница все же существует. Любая художественно сделанная вещь, например кресло или предмет посуды, отнюдь не отрешены от своего смысла в бытовом, жизненном контексте, поэтому они и не становятся всецело мифическими. Тем не менее, они художественны, им свойственна известная отрешенность от собственной фактичности – именно постольку, поскольку они, помимо их утилитарного использования, могут являться предметами незаинтересованного, неутилитарного художественного восприятия. Таким образом, в прикладном искусстве отрешенность от фактичности существует как бы в дополнение, «сверх» той же фактичности, в дополнение к утилитарным функциям вещи. Произведение искусства, художественная форма – это чаще всего нечто *сделанное*. Мифология как религиозное искусство – это также отчасти что-то сделанное и готовое, но, в не меньшей мере, постоянно делающееся и становящееся. Но вот миф в лосевском расширительном смысле, то

есть миф, предполагающий всего лишь особый взгляд на вещь, — это далеко еще не искусство, хотя он и непременно входит в художественную форму как ее «слой».

Посмотрим теперь, что говорит Лосев о специфике художественного, о главнейшем, определяющем признаке искусства. Эта специфика состоит в идеальной, совершенно полной выраженности смысла, когда предмет (подчеркнем, не изолированно взятый и абстрагированный, а неотделимый от его личностного осмысления) выражен в инобытии в абсолютной адеквации, когда каждый элемент художественной формы работает на выражение смысла, а смысл выражен со всей полнотой, незамутненно и неослабленно. Упомянутое положение имеет особый вес в контексте неоплатонических представлений, согласно которым все реальные вещи суть выражения своих первообразов — эйдосов, но только выражения неполные, отягощенные и «испорченные» материей. Согласно Платону, реальные вещи — это «тени» эйдосов, а их художественные изображения еще того хуже — «тени теней». В данном пункте Лосев радикально расходится с Платоном и ставит искусство чрезвычайно высоко. Ведь раз идея выражается в материи художественного произведения в абсолютной адеквации, то, стало быть, речь идет о *преображении* материи в искусстве, о ее всецелом просветлении смыслом. Только смыслом здесь является не сама изображаемая вещь, а встреча энергий личности художника и изображаемой предметности. Но и это еще не все. Указанная встреча происходит обязательно в свете *Божественной энергии*, так как красота — одно из имен Божиих. И касается это (если последовательно развивать мысли Лосева) любого гениального и талантливого — то есть попросту *состоявшегося* искусства, а вовсе не только религиозного.

В ранних работах Лосева (1910-х гг.) отчетливо проводится мысль о художественном творчестве как провозвестнике грядущего Божественного преображения в конце времен (мысль, идущая от предшественников Лосева — В. Соловьёва и П. Флоренского). Впоследствие, в «Диалектике художественной формы», этот «мистериальный» теургический аспект искусства оказался не то чтобы снят, а скорее скрыт и выражен в более строгих формулировках, которые я уже приводил. В самом деле, если речь идет о полной, всецелой осмысленности материи художественного произведения, о ее абсолютной просветленности смыслом, то перед нами — одна из форм преображения материального мира, форма, доступная человеку и выявляющая его подобие Творцу (пусть хотя бы и в виде игры, отвлеченной от реальности). И, конечно, Лосев прекрасно понимал, что смысл, просветляющий материю художественного произведения, может быть весьма различным — ведь Божественная энергия в художественном творчестве претерпевает существенную модификацию при встрече с энергией личности художника (представителя исторически конкретного типа культуры и мировоззрения), который чаще всего даже и «не ведает, что творит».

В этом отношении особенно ценную информацию дает ранняя работа Лосева «Строение художественного мироощущения» — неокончен-

ная рукопись 1915–1916 годов. По мысли указанной работы, не только в основе музыки, но и «в основе всех искусств лежит первичное бытие, характеризуемое: 1) как непрерывная творческая текучесть и 2) как чисто познавательное неоформленное качество или смысл». Музыка же в наибольшей степени сохраняет это «чистое качество», «чистое настроение, чистое, то есть нетронутое мыслью». Однако «первичное бытие» – только основа искусства. Суть эстетики Лосева заключена в следующем: «Первичное, нетронутое мыслью бытие носит в себе, однако, печать начинающегося преображения, которое совершается здесь в форме преобразования косной материи в истинную форму красоты. Ничто так не важно для искусства, как именно эта материя. Но эта материя представляется в искусстве как нечто преображенное и спасенное, как нечто, надо прямо сказать, религиозное. Истинная эстетика есть эстетика религиозного материализма. Тут зачинается элемент, без которого немыслимо искусство, а именно форма».

Итак, искусство – символ Божественного преображения, причем важно подчеркнуть, что «первичная основа искусства» – не просто безразличный материал, подлежащий оформлению, она «являет собою величайшее трагическое противоречие»; «это есть... трагизм человеческого и мирового бытия», ибо «план мировой действительности, где мы живем, еще не достиг преображения хаоса, то есть преображения этой самой творческой текучести и абсолютного качества до степени всеобщего оформления и всеединства, равно как и мир косной материи все время остается формой злого начала, грубой, тяжелой, смертной, но никак не прекрасной и бессмертной формой и воплощением духа». Искусство же «на основе этого бытия... далее воздвигает структуры и образования, черпая последние из того предвидения Логоса *будущих времен*, искаженного в настоящем плане бытия до степени неподвижной и инертной материи»[13]. Иными словами, искусство в самом общем плане – символическое преображение косной материи в свете Божественной энергии, Имени Божиего.

Дальнейшая (и уже чисто философская) разработка проблем общей эстетики была осуществлена Лосевым в книге «Диалектика художественной формы» (1927). Все эстетические категории в конечном счете выводятся здесь из основных положений диалектики. Ключевая диалектическая конструкция Лосева, взятая из неоплатонической философии (Единое, Мировой Ум, Мировая Душа, Космос), приобрела универсальное значение, будучи применяемой не только к Божеству и Космосу в целом, но и к любым сущностям и явлениям. В переводе с мифологического языка неоплатоников на чисто логический второе начало формулируется как *эйдос* (смысл, вид, облик). Третье начало – алогическое *становление* эйдоса. Четвертое – *факт*, явление, как осуществленность идеальной триипостасной сущности.

Какое же место в данной конструкции занимает то «первичное», досмысловое бытие, о котором рассуждал Лосев в «Строении художественного мироощущения»? Ответ мы находим в «Диалектике художественной формы»: «Оно, это первохудожественное и первоэстетическое,

должно быть алогическим становлением художественного и эстетического, его принципом, истоком, происхождением, порождающим лоном, той первоформой, которая, будучи по существу сверхформой, образует каждую форму... Нельзя эту стихию первохудожественного поместить в число категорий, как и Плотин запрещает считать «единое» категорией. Она – не категория, но – рождение категорий и форм. Поэтому можно только задавать вопрос о том, где эта первостихия больше всего выражена. Ясно, что раз она – выше даже второго диалектического начала тетрактиды, т.е. выше эйдоса, и раз она *помещается между* вторым и первым началом (ибо первое само в себе неисповедимо и является только в своих излучениях на второе), то необходимо предположить, что, чем выше к эйдосу, тем ближе к первохудожеству. Дальше всего, стало быть, архитектура и скульптура и ближе всего поэзия, музыка и живопись. Но нельзя ли произвести разделение по степени близости и здесь?».

Ответ Лосева звучит так: «Музыка есть доэйдетическое становление эйдоса... Отсюда видно, что музыка ближе всего к первохудожеству и она воплощает не образы становления, но само становление как таковое. Поэзия закрепляет это становление в отдельных пунктах и тем создает эйдетические образы. Живопись берет эти готовые эйдосы и заново воплощает их в этой же созерцательной и умной материи»[14].

Как ясно из контекста, приведенная классификация подразумевает отношение искусства к внехудожественным, т.е. обычным окружающим нас эйдосам, явлениям и предметам. Однако тут же возникает вопрос – а что является собственно музыкальным смыслом, эйдосом и музыкальным предметом? Но прежде, чем его ставить, нужно понять специфику художественного эйдоса, частным случаем которого выступает эйдос музыкальный.

Русская религиозно-философская мысль об эйдетических основаниях искусства

«Эстетика – мать этики»
Иосиф Бродский
(из Нобелевской речи)

Вероятно, актуализация платонизма (или его элементов) на рубеже XIX–XX веков порождалась некими глубинными тенденциями философствования того времени, будучи заметной даже у мыслителей отнюдь не платоновской традиции. К примеру, само появление «эйдоса» в качестве философского термина стало возможным благодаря Э. Гуссерлю; общеизвестно и внимание М. Хайдеггера к истолкованию смысла понятий античной философии. Вместе с тем трудно переоценить значение возрожденного неоплатонизма для современной эстетики, устремленной к постижению сущности, природы и задач искусства в контексте высшей духовной реальности. Резюмируя эстетические концепции В. Соловьёва, П. Флоренского, С. Булгакова и Лосева (при всех

существенных различиях между этими мыслителями), выделю следующую целенаправленно проводимую идею: человек в процессе художественного творчества преображает материю реального мира, указанное творчество является отдаленным подобием Божественного акта творения, а преображение-осмысление косной материи средствами того или иного искусства *символизирует* и предвещает грядущее преображение универсума вместе с воскрешением плоти в конце времен. Иначе говоря, искусство укоренено в высшем, «горнем» мире, который открывается нам в эйдосах-ликах (Флоренский) – «картинных», «умных изваяниях» (Лосев).

Подобные представления, как известно, господствовали в художественном творчестве Античности и Средневековья. В эпоху Нового времени, отступая под натиском рационализировавшихся эстетических учений и философских теорий, эти представления временно оказались на периферии развития европейского искусства, но *память* о «небесных» истоках последнего сохранялась *всегда*, воплощаясь в образно-поэтической форме – хотя бы на уровне метафор и аллегорий. Позднее, на рубеже XIX–XX веков, древние умозрения о сути искусства (с впечатляющей интенсивностью осваивавшиеся романтиками) вновь получили *религиозно-философское* обоснование.

Более того, переходя от истоков смыслополагания к структуре самого образно-художественного мышления, мы обнаруживаем следующее: представления об «эйдосе», «внутренней форме», пускай и нечасто фигурирующие в лексиконе философов и эстетиков, явились тем фундаментом, на котором *только и возможно* было построение монументального здания европейского искусства последних двух с половиной тысячелетий. (Столь же вероятно, что своеобразный вклад постмодернизма в культуру второй половины XX века фактически сводится к отказу от *эйдетичности* художественного творчества, либо же к переходу данного принципа в некое совершенно новое качество).

Понятие «эйдос», в его исконном виде, сформированное античной философией, наделено целым рядом смысловых граней. Перечислю наиболее важные из них – те, которые в перспективе оказали решающее воздействие на судьбы европейского искусства. Эйдос есть прежде всего (1) единичность, единство, нераздельная целостность. Упомянутый аспект зачастую не акцентировался в прошлом, считаясь чем-то само собой разумеющимся, однако лосевское определение «эйдос» начинается именно констатацией *единичности*. Далее, эйдос как (2) *вечное*, надвременное бытие противопоставляется текучим и изменчивым вещам, выступая по отношению к ним в качестве (3) идеального *прообраза*, образца, модели. Благодаря вышеназванным характеристикам эйдос несет в себе (4) *сущность*, сущностный смысл вещи, но явленный (5) *картинно*, пластически, *художественно* (здесь обнаруживается принципиальное отличие эйдоса от понятия – абстрактно данного смысла). Известно также первоначальное, дотерминологическое значение слов «эйдос» и «идея» – *вид*, облик. Со временем указанное значение слова «идея» было вытеснено прямо противоположным, что

соответствовало глубинным закономерностям переворота (инверсии) основ всей европейской культуры.

Не вдаваясь сейчас в подробности спора Аристотеля с Платоном о природе эйдосов и способе их существования[15], следует подчеркнуть: в философских представлениях античности, восходящих к платонизму или аристотелизму, эйдос мыслился онтологично, как один из уровней реальной действительности. Кроме того, эйдос художественной формы (в дальнейшем для краткости называемый «художественным эйдосом») должен был максимально приближаться к эйдосу вещи. Ведь и античная теория мимесиса, зачастую неправильно понимавшаяся эстетикой Нового времени, постулировала в первую очередь подражание не фактически существующим предметам и явлениям окружающего мира, а их вечным прекрасным идеям – эйдосам. Впрочем, на протяжении эпохи античной классики эйдосы мыслились в качестве реальных вещей, возведенных к предельному совершенству. На указанной основе и возник *классический* тип художественного эйдоса, в котором высший, идеальный мир, по сути, произрастал из видимой реальности, подвергаемой рационализации и математическому упорядочиванию. Поэтому категории пропорциональности, симметрии, уравновешенности, гармонической завершенности и цельности приобретали в дальнейшем сущностное значение для всех классических типов эстетики.

Подобное художественное мышление, естественно, являлось типичным порождением языческого миропонимания, а точнее *определенной фазы* развития такого миропонимания – фазы, именуемой античным «просвещением» (V век до н. э.) и сопряженной с антропологической ориентацией античного космологизма. Именно тогда мало-помалу утрачивался мистический аспект языческих верований, на первый план выдвигался человек, трактуемый как «мера всех вещей», и вместе с ним – рациональное, логическое мышление в роли аналогичной меры тех же «вещей». Однако, принимая во внимание многочисленные случаи критики архаической мифологии (мыслителями античной эпохи) либо иронизирования над упомянутой мифологией, необходимо признать: классический тип художественного эйдоса первоначально зародился в лоне языческого мироощущения на фазе его распада и перерождения в светскую рационалистическую культуру. Ведь классический эйдос *в конечном счете* не отражает никакого мира, кроме *«этого»* (при всей многоуровневости и подчас изощреннейшей иерархичности последнего).

Совершенно иные типы художественного эйдоса возникают, когда религиозные верования (в данном случае не столь важно, христианские ли, языческие, индуистские и т.д.) переживают фазу своего расцвета и подъема, благодаря чему фантазия художника в значительно большей степени отдаляется от форм реального (земного) мира и от рационально-логических принципов. Разумеется, в подобных случаях возможные способы построения рассматриваемых эйдосов характеризуются исключительным многообразием – и действительно, в истории *мирового* изобразительного искусства, безусловно, преобладают *аклас-*

сические виды художественного эйдоса, тогда как собственно классические течения, зародившиеся на европейской почве, так или иначе восходят к единственной, античной, стилевой модели. Следовательно, в искусстве всех времен и народов преобладает не натурализм, а устремленность к Тайне, к высшим мистическим сферам – прочь от форм реального мира.

Вероятно, художественный эйдос всегда так или иначе преображает реальность, всегда возводит «лицо» (человека, предмета, явления) до уровня «лика». Иначе говоря, *любой* художественный эйдос проистекает и «снизу» (от форм реальных вещей), и «сверху» (от Божественного начала, от энергий Единого, от Красоты как одного из имен Божиих). Но соотношение указанных направлений, формы взаимодействия и доля каждого из них могут быть самыми различными, что и способствует возникновению широкого спектра конкретных исторически сложившихся стилей: от натурализма (минимальный выход «вверх») до абстракционизма (минимальный выход «вниз»).

Бесспорно и другое: христианская религия, поставив во главу угла не просто духовное начало, а трансцендентное, принципиально непостижимое и являющееся лишь в откровении, создала особый тип художественного эйдоса, утвердившийся в средневековом церковном искусстве. Характерной особенностью названного эйдоса является не идеализация, не математическая «корректировка» зримых земных «лиц», но обнаружение *невидимых* ценностей и сущностей: святости, любви, веры, страдания, жертвы. Парадоксально формулируемое задание – изобразить незримое – обусловило принципиальную открытость для восприятия духовной благодати, ниспосылаемых свыше энергий и активную «распахнутость» в мир, сопровождаемую направленным на человека интенсивным излучением этих энергий. В противоположность сказанному язычески-античный эйдос, несущий в себе гармонию и пропорциональность внешних форм, классичен – уравновешен, самодостаточен и закончен. Даже трагедия в классическом искусстве манифестирует высшую закономерность бытия. Принципиальная *трагичность* классического художественного мироощущения – оборотная сторона его самодостаточности. Аклассическое же мышление, возможно, не столько трагично, сколько *катастрофично* (катастрофа = преображение = создание нового мира). «Христианство не знает категории трагического вообще» (В. Бычков[16]) – в этой весьма спорной мысли есть рациональное зерно.

Типологические проблемы художественного мышления активно разрабатывались в конце XIX и начале XX веков (Ф. Ницше с его оппозицией «аполлонийского» и «дионисийского», а также Г. Вёльфлин), что нашло продолжение в трудах ряда русских мыслителей – применительно к развертыванию художественной мысли в неоплатонически структурируемой вертикали мироздания. Так, Вяч. Иванов писал о двух типах творчества: ознаменовательном (реалистическом) и преобразовательном (идеалистическом)[17]. Он же выдвинул теорию «восхождения» и «нисхождения» творца в процессе создания художественного произведения.

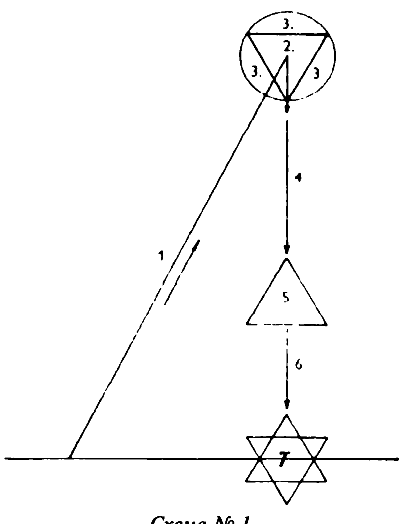


Схема № 1

На приведенной схеме[18] «линия восхождения» (иначе – «зачатие художественного произведения») представлена фазами: «дионисийское волнение» (1), «дионисийская эпифания – интуитивное созерцание или постижение» (2), «катарсис, зачатие» (3). «Линия нисхождения» (иначе – «рождение художественного произведения») включает в себя: «дионисийское волнение» (4), «аполлонийское сновидение – зеркальное отражение интуитивного момента в памяти» (5), «дионисийское волнение» (6), «художественное воплощение – согласие Мировой Души на приятие интуитивной истины, опосредованной творчеством художника (синтез начал аполлонийского и дионисийского)» (7).

Неоплатонические истоки вертикально-иерархической структуры творческого процесса, предложенной Вяч. Ивановым, не вызывают сомнений. Однако наиболее последовательное возрождение неоплатонизма в XX веке связано с именем А. Лосева, у которого различные элементы названного учения, содержащиеся в трудах отечественных религиозных философов предшествующих поколений – В. Соловьёва, С. Булгакова, П. Флоренского, приобрели системную оформленность.

Попробуем «совместить» вышеприведенную схему Вяч.И. Иванова с универсальной христианско-неоплатонической структурой, складывающейся в работах Лосева – прежде всего, в «Античном космосе и современной науке».

Приводимая ниже схема № 2 требует некоторых комментариев (излишних, впрочем, для читателя, хорошо знакомого с главными трудами А. Лосева):

1. Во избежание, с одной стороны, субординационизма, который невольно провоцируется неоплатонической тетрактидой (Единое – Мировой Ум – Мировая Душа – Космос) и который недопустим в отношениях Лиц (ипостасей) христианского Бога, а с другой – единосущия Бога и мира, Лосев обозначает Несотворенную Сущность вкупе с ее именем как «Тетрактиду А», а сотворенный Богом мир – как «Тетрактиду В».

2. Описывая процесс взаимообщения двух названных сущностей (тетрактид А и В), Лосев опирается на учения, разработанные византийским православным богословием (Григорий Палама, Псевдо-Дионисий Ареопагит), об энергиях и именах Божиих. Согласно указанным учениям, сущность апофатична, она открывается лишь в инобытии – в своих энергиях и именах (особо концентрированных и направленных энергиях). При этом имя сущности есть сама сущность, но обратное не верно (из данного тезиса выросло имяславие Флоренского и Лосева). «Именем тетрактиды А держится тетрактида В»[19]; или, иначе, Именем Божиим держится мир.

Расположив схему Вяч. Иванова слева от рассматриваемой реконструкции лосевской системы тетрактид, можно убедиться, что ивановская «дионисийская эпифания» означает воспарение творческого духа в сферу первоистока всего художественного творчества. Данное воспарение именуется «эпифанией» постольку, поскольку творческому сознанию являются Божественные энергии (А4); слово «дионисийская» указывает на экстатический, интуитивно-сверхразумный выход упомянутого сознания за границы самого себя – преодоление своей индивидуальной отъединенности и изолированности, «вдохновение».

Флоренский пишет об этом *моменте*: «Так, в художественном творчестве душа восторгается из дольнего мира и всходит в мир горний. Там, без образов, она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольний. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольнее, ее духовное стяжание облекается в символические образы – те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение»[20].

Здесь еще раз необходимо подчеркнуть особое (хотя не принципиально иное) положение музыки в системе искусств. Как известно, музыка не соприкасается с образами реального мира; музыкальный эйдос, в отличие от любых других видов художественного эйдоса (живописного, литературного и т.д.), запечатлевает не лики предметов, а нечто более тонкое и трудноуловимое – сверхэйдетические структуры самой первохудожественной стихии. Эти структуры, являющиеся принципом и истоком формирования эйдосов, суть *числа*, ближайшая ступень к Абсолюту[21].

Обратимся вновь к теории Вяч. Иванова, а именно – к упоминавшимся ранее двум типам художественного творчества. Безусловно, высшим и наиболее ценным типом, согласно данной теории, выступает реализм, понимаемый, однако, совсем не в общепринятом на протяжении последних полутора столетий смысле, но *религиозно*. По Вяч. Иванову, реализм отнюдь не ограничивается только отражением окружающей жизненной реальности, стремясь к запечатлению *реальности высшей*. Реализм – это и романы Флобера, и Шекспир, и Гёте, и романтизм («романтизм – один из видов многообразного реализма; романтик – тот, кто пошел искать «голубой цветок», как res intima rerum, как внутреннюю реальность вещей»[22]. Высшей же формой реализма, согласно воззрениям Вяч.И. Иванова, является «средневековый мистический реализм», в наибольшей степени – «Божественная комедия» Данте.

Схема Вяч.И. Иванова	Философские категории А.Ф. Лосева	Возможные религиозно-мифологические аналоги
	Тетрактида А. **А1.** Одно. **А2.** Одно Сущее. **А3.** Становление внутри несотворенной сущности иерархия и субординационизм отсутствуют. **А4.** Факт (явление Сущности).	**А1.** Бог Отец. **А2.** Бог Сын. **А3.** Бог Дух Святой. **А4.** Нетварные энергии Божии, Имя Божие (не входящие в триипостасную сущность Бога); Фаворский свет.
	Тетрактида В. **В1.** Отражение сверхпредметного Единого в сотворенном мире. Чистое музыкальное бытие. Числа – «Огонь». **В2.** Эйдосы (лики) вещей – «Свет». **В3.** Становление (внеэйдетическое). Жизнь – «Воздух». **В4.** Вещи (Космос) – «Земля», «Вода».	**В1.** Тварные энергии Божии (Ангельский мир). **В2.** Космический Ум. **В3.** Мировая Душа. **В4.** Космос.

Схема № 2

Примечание. Словами, заключенными в кавычки, Лосев характеризует уровни тетрактиды В, *символически* применяя названия стихий древнегреческой философии.

Противоположный тип творчества – «идеалистический», «преобразовательный» – коренится, по мнению Вяч. Иванова, в античном каноне и расцветает в искусстве Возрождения и Нового времени, достигая особого размаха в классицизме. «Античное искусство, преимущественно с IV века (очевидно, до н. э. – *К.З.*), пошло под знаменем “свободного творчества”, или идеализма. Прежние каноны религиозной символики заменены были канонами чисто эстетическими»[23]. Следует заметить, что о принадлежности искусства античной классики (V век до н. э.) к тому или иному из названных типов Вяч. Иванов не говорит ничего определенного, стараясь уклониться от обсуждения данной проблемы. Во всяком случае, он справедливо указывает: «Тем не менее, индивидуализма в нашем смысле греко-римская древность не знала; она лишь предвкушала благость тех злаков и яды тех плевел, которые могли прозябнуть только на исторической почве, вспаханной христианством. Ибо христианство открыло тайну лика и утвердило окончательно личность».

И далее Вяч. Иванов пишет об искусстве Ренессанса с оттенком явного неодобрения: «А в средоточии этого чарого мира стоял чародей – я, человеческая личность, сознавшая своё я и его полноправность, и его безвыходность, в смысле беспомощности выйти из пределов самоопределяющегося интеллекта. Идеалистическое приятие философии Платона, население мира не реальными богами, но призрачными проекциями человеческих сил в бесконечном, и выселение из мира реальностей божест-

венных – всё это в душе, влюблённой в красоту, признавшей за высшее среди духовных стремлений – эстетизм, должно было и художество сделать идеалистическим, преобразующим действительность в отражении, а не отражающим действительность в её реальном преображении»[24].

Вместе с тем, очевидно, что, вопреки стремлению Вяч. Иванова противопоставить Ренессанс и Античную классику, цитируемые рассуждения весьма близки сказанному выше о формировании античноклассического типа художественного эйдоса на руинах древней языческой мифологии («идеалистическое приятие философии Платона, население мира не реальными богами, но призрачными проекциями человеческих сил...»). Таким образом, и в античной, и в новоевропейской классике основное содержание художественного эйдоса фактически произрастает «снизу» – от форм реального мира.

Вслед за Вяч. Ивановым о двух истоках формирования художественных образов пишет и П. Флоренский. «Художество восхождения (т.е. *восходящее* от форм реального мира. – *К.З.*), как бы сильно оно ни действовало на воспринимающего, – «пустое подобие повседневной жизни» – *натурализм*, дающий «мнимый образ действительности». Напротив, художество нисхождения[25] – символизм – воплощение в образах истинного духовного опыта. Только такое искусство выражает Истину: оно глубоко, *реалистично* и достойно уважения. К нему о. Павел относил, прежде всего, византийскую и древнерусскую живопись, а в ней – *иконопись*»[26]. Вот почему, с точки зрения П. Флоренского, «религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой»[27].

В критике ренессансного искусства Флоренский еще более непримирим, чем Вяч. Иванов. Однако справедливости ради замечу, что по соседству с последней цитатой обнаруживается и высказывание иного рода: «Не только в Восточной Церкви, во времена, ее внутренней устойчивости, это понимание икон, как писанных по видениям, было существенным, но даже на Западе, и притом во времена наиболее далекие от мистических созерцаний, тайно жила вера в явленность икон как норму иконописания; и то, что признавалось и признается воистину достойным благоговения и поклонения, производилось *не от земли, а из небесного источника*. Разительный пример тому – Рафаэль»[28] (курсив мой. – *К.З.*). Правда, Флоренский приходит к цитируемому выводу не в результате анализа художественного произведения, а на основании рассказа о явлении Рафаэлю образа Мадонны.

Для С. Булгакова, чьи религиозно-эстетические воззрения были в принципиальных основоположениях близки Флоренскому[29], «Сикстинская Мадонна» Рафаэля явилась «идеальным выражением недосягаемой высоты и святости», «истинной иконой»[30]. Небезынтересно заметить, что о подлинно божественных основах изобразительного искусства языческой античности говорилось не столько Вяч. Ивановым – утонченнейшим светским поэтом и философом дионисийских культов, сколько православными священниками о. Павлом Флоренским и о. Сергием Булгаковым. «Известно, что Флоренский высоко ценил античную скульптуру, его кабинет в Сергиевом Посаде украшали фотографии древнегреческих статуй. А С.Н. Булгаков писал, что именно греческая религия при всей ее ограниченности «глубоко почувствовала святость тела.

Это откровение об эдемской плоти легло в основу греческого антропоморфизма и отпечатлелось в божественных созданиях пластического искусства, в эллинской иконографии». «Умным очам» греков открылась «нетленная красота тела», т.е. в терминологии Булгакова, *софийная красота*, та красота, в которой материальный мир был замыслен и создан творцом и которую он утратил с грехопадением»[31].

Следовательно, по Булгакову, антропоморфизм принципиально не противоречит укорененности искусства в высшем мире божественных энергий. А ведь в терминологии Флоренского (независимо от фактов, призванных подтвердить его теоретическую концепцию) антропоморфизм должен соответствовать образам «восхождения из дольнего мира в горний, которые понимаются как "отброшенные одежды дневной суеты, накипь души, которой нет места в ином мире "»[32]. Напрашивается закономерный вывод: концепции Вяч. Иванова и Флоренского оказываются недостаточно гибкими по причине декларируемого акцента на безоговорочной полярности двух типов художественного творчества. С другой стороны, в этом заключается и главная заслуга обоих философов, не стремившихся, естественно, к охвату целого ряда малозначительных (исходя из конкретных авторских замыслов) «подробностей» европейской истории искусств.

Так, в концепции Вяч. Иванова при помощи понятий «реализм» и «идеализм» сведены к «общему знаменателю» *слишком* разные типы художественных систем. Но совершенно очевидно, что реальности эйдосов-ликов (иконописное искусство) и обычных вещей (Флобер) абсолютно, принципиально различны – буквально как «небо и земля». Впрочем, Вяч. Иванов отнюдь не игнорирует упомянутое различие: оно безусловно распознается мыслителем и даже фиксируется схематически. На схеме № 3 пять треугольников разной высоты – в зависимости от уровня восхождения того или иного художника – представляют структуру творческого процесса, ранее воссозданную на схеме № 1, применительно к исторически конкретным художественным системам.

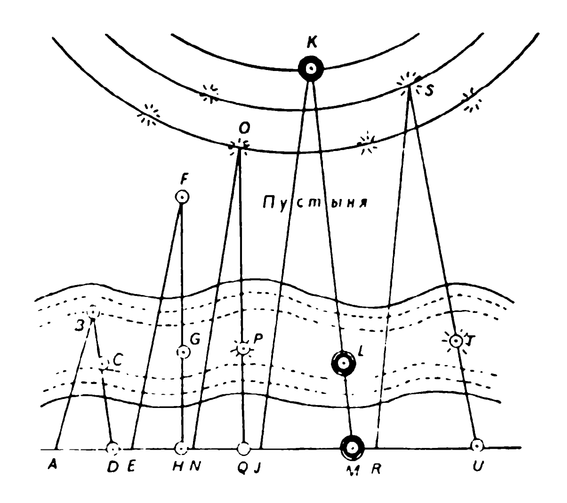


Схема № 3

Вяч. Иванов дает следующие пояснения к своей схеме: ABCD – «творчество субъективистическое»[33]; EFGH – «реалистическое искусство (Флобер)»; JKLM – «творчество Данте»; NOPQ и RSTU – «типы высокого (то есть реалистического. – *К.З.*) символизма»; В – «точ-ка субъективистической зеркальности»; F – «точка трансцендентного созерцания преодолеваемой действительности»; О, S, К – «точки интуитивного постижения высших реальностей»; С, G, Р, L, Т – «точки аполлонийского созерцания апогеев восхождения, “сны” художника»[34]; D, H, Q, M, U – «точки художественного воплощения (так, M – “Божественная комедия”)»[35].

Точки О, К, S обозначают моменты наибольшей, беспрепятственной ***открытости*** художника энергиям свыше: уровень B1, в подобных случаях прозрачный для цельного, неискаженного восприятия божественных энергий А4, в свете которых и создаются замыслы художественных эйдосов (P, L, T) иконописных ликов (Q, M, U). Как же тогда определить точку F? Это, разумеется, не «сны художника», хотя еще и не «высшая реальность». «Трансцендентное созерцание преодолеваемой действительности», вероятно, может быть уподоблено созерцанию эйдосов, однако христианское понимание «лика» – явления принципиально иного, невидимого, духовного мира – уступает здесь место исходной, классически-платоновской трактовке: речь идет об умнотелесной модели.

Впрочем, сам Вяч. Иванов производит разделение в плоскости «объективного (реального) – субъективного (преобразовательного)», не оговаривая специально, какой именно может быть реальность и какими – силы, осуществляющие данное преобразование.

Флоренский, напротив, в качестве главного момента выделяет местоположение истока художественных образов – в «дольнем» мире или в «горнем». Вместе с тем Флоренский не различает, что именно из многослойного «дольнего» мира восходит в мир художественный, а главное, не подчеркивает *двунаправленности* любого стиля (его интересует прямо противоположное: разграничение и разделение искусства небес и искусства земли). Идеи Флоренского, несмотря на антирелигиозную ориентацию советской эстетики, претерпевают различные творческие трансформации и приносят богатые, разнообразные плоды – особенно в трудах А. Лосева, М. Бахтина, Д. Лихачёва, С. Аверинцева, Р. Климова, И. Даниловой, О. Семёнова. Так, типология Флоренского, фигурирующая в контексте христианско-платонических представлений, нередко выходит за пределы собственно религиозной эстетики и оказывает мощное плодотворное воздействие на мысль об искусстве, поскольку религиозной основой предопределяется возможность максимально глубокого проникновения в сущностные аспекты художественного творчества.

Вот, например, как О. Семёнов различает классический и неклассический типы художественного мышления. Исследователь пишет о средневековой иконописи, опираясь на идеи Флоренского и ссылаясь на его «Обратную перспективу». При этом, в отличие от Вяч.И. Иванова, под «объективной реальностью» Семёнов понимает лишь реальность земного мира, что позволяет достичь более четкой классификации: «В корне ме-

няется (по сравнению с античным искусством. – *К.З.*) и характер взаимоотношений художественного мира со зрителем. Художественный мир произведения отныне не базируется на объективной реальности. Задача искусства заключается в том, чтобы противопоставить ей реальность художественную, внести ее в мир и утвердить в нем ее законы. Именно поэтому изображение в иконах и фресках плоскостно и не обладает иллюзорной глубиной, поэтому средневековый художник прибегает не к прямой, а к обратной перспективе, поэтому изображения святых всегда даны строго в фас – они как бы предстают перед зрителем[36]. Святой на фреске или иконе – это ни в коем случае не образ реального человека – это явление из другого, горнего мира, а плоскость иконы – грань между двумя мирами»[37].

Характеризуя же искусство Нового времени («от Джотто и до импрессионистов включительно»[38]), О. Семёнов преодолевает односторонность Флоренского и Вяч.И. Иванова, по мнению которых, соответствующий тип мышления порождает малоценное творчество «восхождения» и «идеализма». В самом деле, начиная с эпохи Возрождения «...художественный мир все больше субъективизируется. Но, – продолжает О. Семёнов, – не субъективная воля, не волюнтаристическое «я хочу» движет автором в эту эпоху. Автор твердо уверен, что он уловил и понял закономерное и объективное единство реального мира и что это единство он утверждает в своих произведениях. Художественный мир является синтезом, сгустком, образной формулой закономерной и целостной действительности, и поэтому художественную реальность надо трактовать *не как надреальность, но как суперреальность*»[39] (курсив мой. – *К.З.*). Кстати, вышесказанное в равной мере относится и к искусству Нового времени, и к художественному миру древнегреческой классики. Более того, предлагаемая оппозиция «надреальность–суперреальность» может быть использована в целях существенного и кратчайшим образом выраженного различения двух основных типов художественного эйдоса – аклассического и классического[40].

Естественно, здесь возникает вопрос об универсальности данной оппозиции – ведь, к примеру, музыка вообще не имеет дела с реальностью в ее предметно-понятийной конкретности. Однако музыка (о чем также пишет О. Семёнов) уподобляется или, наоборот, противопоставляется объективной реальности прежде всего через пространственно-временные характеристики (наряду, собственно, с другими искусствами). В частности, классическому мышлению свойственна ***процессовидная*** структура художественного времени (начало–середина–конец). Строение классических музыкальных форм подчинено названному принципу, выведенному еще Аристотелем и послужившему названием для книги Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс».

А вот неклассическим типам музыки присуща депроцессовидная структура, сопряженная с эффектом остановки, исчезновения времени и утверждения вечности. Указанный эффект обнаруживается и в средневековых знаменных роспевах, и у композиторов XX века – Дебюсси, Мессиана (вполне осознанно стремившегося к подобному исчезновению «Квартет на конец времени»), Веберна и его приверженцев (*«став-*

шее время»[41], о котором говорят исследователи). Наконец, практически полное преодоление процессуальности достигается Штокхаузеном в его концепции «момент-формы». Таким образом, и в музыке, аналогично другим видам искусств, отразились два противоположных типа художественного эйдоса, восходящих к языческой античной классике и христианскому Средневековью. Названные типы, несмотря на их максимальную удаленность друг от друга, совокупно и во взаимодействии определили пути развития европейского искусства Нового и, во многом, Новейшего времени.

О религиозном основании, обусловившем различия между типами художественного творчества (в интересующем нас аспекте – классического и романтического), говорил еще Гегель, который тем самым превзошел многочисленные рассуждения относительно «пульсации» двух начал в истории искусства – «наивного» и «сентиментального» (Шиллер), «аполлонийского» и «дионисийского» (Ницше), «классицизма» и «барокко» (Вёльфлин). Русские же мыслители: Вяч.И. Иванов, а в особенности Флоренский и Лосев, опиравшиеся на платоновскую традицию, – вернулись к пониманию принципиальной *эйдетичности* искусства, его укорененности в мире «ликов». Благодаря этому теория стилей, помещенная в контекст религиозной (точнее, христианско-неоплатонической) картины мира, смогла приблизиться к постижению истоков и первопричин тех или иных структур художественных эйдосов, взаимодействия последних как с более высокими (мир «невидимый» – уровень В1 на схеме 2), так и с низшими уровнями бытия.

Впрочем, эстетика Нового времени отнюдь не случайно постаралась «забыть» об эйдетичности искусства. Рационализм XVII и особенно XVIII веков практически не оставлял места платоновскому миру идей, на смену неоплатонизму, сохранявшему свою актуальность в эпоху Возрождения (например, у Николая Кузанского, М. Фичино, Пико дела Мирандолы и др.), пришли совершенно иные мировоззренческие конструкции. И все-таки *само искусство* (в отличие от мысли о нем) не утратило воспоминаний о собственном небесном происхождении (если эти воспоминания и оказались пустым звуком, то лишь в постмодернизме второй половины XX в.). С одной стороны, эйдос уже не мыслился в качестве объективной духовной реальности; с другой – *художественный* эйдос (идея) под другими именами продолжал существовать. Именно ему, именно платоновской идее было обязано своим мощным взлетом европейское классическое искусство Нового времени.

Но что произошло с художественным эйдосом? Из пяти аспектов, обозначенных мною ранее, безвозвратно канул в прошлое лишь второй, связанный с объективным вечным бытием эйдоса; для всех остальных: единичности и целостности (1), аспекта идеального первообраза и модели (3), картинно-художественно данной (5) сущности вещи (4) – активная и плодотворная жизнь в искусстве не прерывалась. Перечисленные аспекты суть нечто само собой разумеющееся для художественного творчества и в высшей степени привычное и понятное для нас – людей, воспитанных на искусстве последних веков. Но откуда могло все это возникнуть, если бы не платоновский эйдос и сформулированная

тем же Платоном высшая идея Блага (Единого)? Естественно, в силу отмеченного исчезновения второго аспекта художественный эйдос Нового времени уже не мыслился как отражение объективно существующего «лика». Вместе с тем упомянутый идеальный «лик», будучи идеей и первообразом произведения, вроде бы целиком трансплантировался в сознание художника. Коль скоро, начиная с эпохи Возрождения, человек все активнее и полнее ощущал свою самодостаточность и все меньше нуждался в созерцании ликов горнего мира, то исток основного содержания художественного эйдоса мало-помалу переместился «вниз» — к формам и пространственно-временной организации реального мира (подобно эпохе Античной классики).

Но здесь требуется весьма существенное уточнение: наследие христианско-средневекового понимания эйдоса как отражение *невидимого* мира оказалось, несомненно, продуктивным (в данном контексте неважно, подразумевается высший или низкий план бытия, главное заключается в том, что исток эйдоса может корениться в *невидимом*). Только «невидимое» в искусстве Нового времени предстало субъективным миром человеческой фантазии, преобразующим формы объективного, «видимого» мира, и особенно активно заявившим о себе в аклассических художественных течениях внутри Классики: маньеризме, барокко, сентиментализме, романтизме и т.п. Собственно говоря, постоянная и довольно интенсивная «пульсация» классического и аклассического начал в истории европейского искусства Нового времени обуславливалась прежде всего двойственностью соответствующей культуры, базирующейся на греко-римском и иудео-христианском основании. Из первого проистекал опыт эйдосов, «*видимых*» рациональным, умственным взором, поскольку они являлись той же реальностью, только идеальной, не тронутой временем и материей. У второго заимствовался опыт восприятия эйдосов как ликов *невидимого* мира, который, в конце концов, мог оказаться не только «горним», но и субъективным, душевно-внутренним. Последняя тенденция, как известно, нарастала (хотя не последовательно и плавно, а «пульсируя») в искусстве Нового времени, достигла кульминации в утонченнейшем психологизме XIX века, позднее же — в конце названного столетия — «взорвала» изнутри фундамент Классики как искусства, преимущественно подражающего видимым формам и их идеализирующего.

На фоне перечисленных аклассических направлений Нового времени рельефно выделялся классицизм, в рамках которого идеализация осуществлялась при минимальной доле субъективного («невидимого»). С указанной идеализацией соотносилось и возрождение античного классического идеала в европейском искусстве начиная с Ренессанса. Ведь, собственно, почему «возродился», а впоследствии — даже канонизировался и академизировался античный идеал? Если бы художников XVI–XVIII столетий интересовали только человек и окружающий мир, то реализм и натурализм середины XIX века утвердились бы гораздо раньше фактических сроков. Действительно, очень многое в художественном мире европейской классики XV–XIX веков произрастало «снизу». Однако самое существенное, благодаря чему она и являлась классикой

(вспомним, что «классический» значит «образцовый», а «образец» — потомок античного эйдоса), нисходило *свыше*. Конечно, это были не лики в их живой конкретности, но Единство, Разумность, Благо и Красота в качестве не только принципов, но и *Божественных энергий*, при помощи которых художник мог иллюзорно преображать мир реальный. Сейчас, в отличие от рубежа XVIII—XIX веков с его наивным атеистическим рационализмом, совершенно очевидно следующее: больше названным категориям взяться неоткуда и не из чего; лишившись укорененности в Боге, Абсолюте, они становятся пустыми абстракциями, выхолащиваются, а их содержание релятивизируется и *ничтожится*. Классическое искусство Нового времени оказалось подобным «заповедной территории», на которой только и могли, «погибнув, дать всходы» античные эйдосы (применительно к ним канонические образцы в искусстве явились наиболее общим, поверхностным слоем, сам же эйдос — индивидуален), вытесненные отовсюду всеобщим «наступлением» на субстанцию: сначала на духовную, но, в конце концов, и на материальную — ибо первое неизбежно влечет за собой второе.

Любой художественный эйдос есть сочетание видимых и невидимых истоков при существенном доминировании одной из сторон, но в классическом эйдосе европейского искусства XV—XIX веков данное сочетание всемерно акцентируется и достигает уровня антиномии, выражающей глубинный конфликт культуры. Классическому идеалу только ценой колоссального внутреннего напряжения удается отстоять себя (и в отдельном произведении, и в историческом масштабе — здесь идет речь о динамике смен и «пульсаций» различных течений) под мощнейшим натиском невидимо-внутреннего, иррационального, душевного, психологизированного, романтического, барочного.

Искусство XIX столетия максимально отдалилось от эйдетического мышления в его традиционном виде — либо провозглашая торжество неповторимого и уникального образа, произведения, личности, стиля (это происходит у романтиков), либо стремясь реалистически запечатлеть «жизнь, как она есть», воплотить конкретную сиюминутность и изменчивость, нередко совсем забывая о «ликах». Так, «моделирующий» аспект эйдоса, полагаемого в качестве парадигмы, образца — пусть не реально бытийственного (согласно многовековой традиции неоплатонизма), но хотя бы чисто *художественного* (адекватного канону и т.п.), — фактически сузился до минимума. Зато акцентировался другой, сущностный аспект эйдоса — носителя смысла, который теперь становится все более внутренним и скрытым. *Художественный* эйдос как единая и неповторимая в своей индивидуальности идея (проект, замысел) — иными словами, опять-таки парадигма, но не предзаданная извне, а выросшая внутри творческого сознания, — сохранил прежнее значение и даже укрепил позиции. В самом деле, коль скоро для романтических мастеров искусство являлось незаменимым и тончайшим инструментом познания, способным проникнуть в сокровенную суть бытия, то художественные эйдосы оказывались близки *индивидуально-творческому воссозданию* реальных платоновских эйдосов (которых уже как бы и нет) на совершенно новом витке культуры. Наконец, для романтиков

еще оставалось актуальным понятие Абсолюта, сколь бы субъективно он ни понимался, а для реалистов (Л. Толстого, Чехова, не говоря уже о Достоевском) были чрезвычайно важны *идеал, должное* как Божий замысел о человеке, зачастую совершенно скрытый серой действительностью.

Именно в течение указанного периода художественное мышление завершило свой путь от антично-средневекового бытийственного эйдоса – «лика» – к «лицу», к жизненной непосредственности, и проистекавшее отсюда ощущение конца, предела многовекового развития способствовало резкому обновлению искусства на рубеже XIX–XX столетий.

Отход художников (начиная с П. Сезанна) от форм и пространственно-временных параметров реального мира был вызван новой последовательной концентрацией внимания на эйдосе, внутренней идее, которая неизменно связывалась с высшей, Божественной реальностью. «Не мимолетное впечатление от видимой действительности, но стремление добраться до визуальной первоосновы предмета, обрести "полное знание о нем" путем внутренней переплавки всех эмпирических данных с помощью чисто живописных средств – основа его (Сезанна. – *К.З.*) художественного стиля»[42]. Гогена «интересовало выражение средствами живописи глубинных таинственных основ бытия, чем он, по существу, сближался с художественными устремлениями символистов»[43]. Однако выявление «глубинных основ бытия» в новом искусстве зачастую преисполнялось драматизма, связанного с преодолеваемым сопротивлением косной материи, что замечательно передают слова А. В. Михайлова о картинах Пикассо: «В этом движении вещи и лица из глубины бытия вперед – к зрителю и к органически устроенному существованию – чувствуются в особом преломлении какая-то философия, метафизика, *какой-то неоплатонизм*, *какая-то реально ожившая феноменология*: в недостроенных конструкциях тел, в недовоплощенных идеях – остановленная рука кующего формы демиурга (курсив мой. – *К.З.*)»[44].

Наличие связи с высшей реальностью неизбежно подчеркивалось и художниками – создателями абстрактной живописи. Указанное обстоятельство отразилось в именовании провозглашенного Малевичем направления – супрематизма. Об этой же связи постоянно размышлял Кандинский, особенно в трактате «О духовном в искусстве». Процитирую, к примеру, высказывание о Сезанне: «Он умел из чайной чашки создать одушевленное существо или, вернее сказать, увидеть существо этой чашки. Он поднимает «nature-morte» до той высоты, где внешне «мертвые» вещи становятся внутренне живыми. Он трактует эти вещи так же, как человека, ибо обладает даром всюду видеть внутреннюю жизнь»[45]. Или о Матиссе: «Он пишет "картины" и в этих "картинах" стремится передать "божественное"[46]. Чтобы достигнуть этого, он берет в качестве *исходной точки* какой-нибудь предмет (человека или что-либо иное) и пользуется исключительно живописными средствами – краской и формой»[47].

Вместе с тем в искусстве начала XX века сложилась совершенно новая, никогда прежде не встречавшаяся ситуация. Эйдетическая основа художественного мышления теперь всячески акцентировалась, подчеркивалась надмирность эйдоса, который уже не имел опоры в реальнос-

ти – ни в видимых образах окружающего мира, ни в явлениях сверхчувственной, духовной сферы (икона, лик), ни в области художественных канонов (чем и определялась новизна ситуации!). Естественно, при этом актуализировался вопрос о критериях красоты и совершенства произведения – коль скоро обнаружилось, что художникам вроде бы «все дозволено», сняты любые ограничения. В качестве искомого критерия Кандинский выдвинул принцип «внутренней необходимости»: «Внутренняя необходимость возникает по трем мистическим причинам. Она создается тремя мистическими необходимостями». Первая и вторая причины, согласно Кандинскому, обуславливаются личностью самого художника (индивидуальный элемент) и его эпохой («элемент стиля во внутреннем значении, состоящий из языка эпохи и языка своей национальности»). Главной же в искусстве, по мнению художника, является третья причина – «элемент чисто и вечно художественного, который проходит через всех людей и через все времена. <...> Вечно живым остается только третий элемент»[48], наделенный объективным характером, тогда как первый и второй, с точки зрения Кандинского, субъективны. В приведенном описании «мистической» триады отсутствует расшифровка того, что неизбежно вытекает из контекста авторских рассуждений (да и большей части русской эстетической мысли указанной эпохи): «чисто и вечно художественное» – это и есть Божественные энергии, проникающие в индивидуальное сознание художника, благодаря чему рождается произведение искусства.

Будучи теоретиком абстракционизма, Кандинский (наряду с Малевичем) максимально удаляется от конкретной предметности форм реального мира – иначе говоря, исток абстрактных полотен Кандинского расположен выше сферы эйдосов (В2), на уровне сверхпредметной музыкальной стихии (В1). И что узревает художник на самых вершинах сотворенного мира? «Последним абстрактным выражением в каждом искусстве является число», – выделено курсивом на страницах трактата «О духовном в искусстве»[49]; это в полной мере соответствует неоплатонической иерархии, реконструированной Лосевым несколько позднее, в 1920-е годы. Представляется уместным напомнить: по Лосеву, любое искусство произрастает из «первохудожественной» (музыкально-числовой) стихии. Если же обратиться к проявлениям «жизни чисел» (единственного и исчерпывающего предмета в сущности музыки) на уровне живописи, то здесь прямым выражением упомянутой «жизни» является геометрическое начало, *линия*. Как только ни превозносят линию художники и теоретики искусства начала XX века, в том числе Кандинский и Флоренский! По мнению Флоренского, живописное пространство, основой которого является линия, а не красочное пятно, есть «область активного отношения к миру. Художник тут не берет от мира, а *дает* миру, не воздействуется миром, а воздействует на мир»[50]. Линия фактически воспринимается в качестве прямого овеществления энергии творящего духа, преображающего формы реального мира. В частности, Пикассо – отнюдь не абстракционист! – говорит о собственном стремлении писать «не как видел, а как мыслил». Тем самым фиксируется и доводится до логического конца идея «мыслимого», невидимого эйдоса, теперь уже *противопоставляемого* всему видимому миру.

Предельно удаляясь от реального мира – к *ликам*, искусство XX века достигает значительного размаха в освоении религиозных образов, тем, сюжетов. Только характер упомянутой религиозности и, шире, *узрения эйдоса* принципиально отличается от предшествующих эпох. В средние века художник твердо знал, где находится исток искусства, и непреложно верил в *объективность* ликов, некогда явленных земному миру и закрепленных традицией, системой канонов. Показательно, что музыка в данном отношении ничуть не отличалась от иконописи. К примеру, Псевдо-Дионисий Ареопагит утверждал: «Церковные гимны – суть копии небесных "архетипов", поэтому они должны подражать небесным образцам»[51]. В Новое время (XVI–XIX столетия) художник мог и не верить в объективность ликов или эйдетических оснований искусства вообще, но своим творчеством, опирающимся на традицию и каноны, он сам создавал художественные эйдосы: воплощая лица, подчеркивая их значимость и смысловую наполненность ликов, озаряемых светом знания о вечности (хотя вечных прообразов как таковых автор уже не видел, поскольку взор его в большей мере устремлялся к земле и *человеческому*).

Художник XX века, напротив, мечтает именно об эйдосах – вплоть до пренебрежения реальностью и ее деформации. При этом для современного творца не существует канонов – с ними распрощались еще романтики XIX столетия. Многовековая традиция в данном случае не может служить источником идеальных прообразов по той причине, что мировоззренческие основы, обуславливающие специфику эстетических и художественных представлений, не позволяют этого сделать. Как говорилось выше, сущностные истоки художественных эйдосов средневекового религиозного искусства были невидимы – духовное здесь преобладало над материальным и подчиняло себе последнее. Эйдосы искусства XX века невидимы и в указанном смысле, и еще в другом, коль скоро они *никак не даны* (художественно или внехудожественно), творец должен их сам открыть, обнаружить и воплотить в качестве «внутренней закономерности». Разумеется, художник не может не чувствовать специфики данной ситуации, поэтому искусство XX столетия не столько содержит информацию, сколько *вопрошает*, побуждая зрителя к аналогичной деятельности. О. Семёнов пишет по этому поводу: «Автор полностью снимает с себя полномочия демиурга. Он больше не пророк, он – вопрошатель»[52]. И далее: «Стремясь вырваться из тесной клетки своего "я", он, создавая произведение, прорывается к людям, т.е. к зрителям, слушателям и читателям, однако при этом полагает, что каждый из них – тоже точно такая же, как он, изолированная микрочастица. В процессе эстетической реакции эти микрочастицы вследствие своей примитивности, а поэтому крайней "похожести" друг на друга, должны слиться воедино. Причем количество микрочастиц неограниченно, в идеале оно бесконечно – искусство, по мысли авангардистов, снова становится "соборным", как в Средневековье».

Здесь О. Семёнов вносит крайне важную поправку: «Термин "соборность" по отношению к современному искусству прочно вошел в обиход зарубежных искусствоведов. Однако он крайне неточен, так как "со-

борность” предполагает единый центр, вокруг которого только и может быть “собор”. Но как раз отсутствие центра – одна из черт модели мира, воплотившегося в авангардизме». Впрочем, «...попытка раствориться в массе себе подобных, – продолжает искусствовед, – не конечная цель автора. Конечная цель – растворившись в безграничности единообразных особей, увлекая за собой, вернее, увлекаясь вместе с ними, прорваться к чему-то стоящему вне социума. Это “что-то” уже не бог. Это “что-то” деперсонально, неограниченно, неопределяемо. Оно не имеет своего фиксированного места во Вселенной – оно везде и нигде. В этом стремлении к принципиально необретаемому потустороннему – залог ирреальности, мистицизма и в конечном итоге – религиозности авангардистского искусства»[53]. По мнению О. Семёнова, «сущность авангардизма в этой нецеленаправленной, безрезультативной и безответной, но в то же время мощной и страстной апелляции»[54].

Одному из художественных критиков 1920-х годов, А. Шайкевичу, принадлежит проницательное высказывание о цикле картин Бориса Григорьева «Расея»: «Расея Григорьева – не реальное проникновение в сущность, не действенное пророчество, а лишь вдохновенный романтический протест». Григорьев «...еще не дошел до синтеза, не утешился достижением конечных чаяний»[55]. Данная оценка весьма симптоматична и заслуживает внимания. Во-первых, заметна определенная близость Шайкевича к характеризовавшимся ранее эстетическим воззрениям ряда отечественных религиозных философов. Во-вторых, очевидно, что упрек, адресованный Б. Григорьеву, так или иначе относится (наряду с «Расеей») к новой живописи XX века в целом. Действительно, кто из художников – современников Григорьева – «утешился достижением конечных чаяний»? Может быть, Малевич, «Черный квадрат» которого («нуль форм») нередко называли «иконой XX века»? А ведь называли потому, что «Черный квадрат» стал неким предельным символом нового искусства, доводящим его сущностные тенденции до логического конца. И в самом именовании «Квадрата», уподобляемого иконе, заключены жуткая ирония, кощунственная для верующего, и не менее жуткая правда (вспомним Бориса Григорьева: «реально до жути») с точки зрения современного художественного творчества, внепонятийно фиксирующего абсолютную покинутость и затерянность человека в мире – также покинутом и не имеющем никакой опоры. Подчеркну принципиально важный момент: подобное состояние покинутости вовсе не обязательно порождается безрелигиозным мироощущением; оно уживается и с самой искренней и горячей верой (поскольку христианство сверхлогично, а значит, парадоксально), о чем свидетельствуют и ветхозаветные строки (например, Книга Иова), и страшно непостижимые в устах Того, Кто их произнес, слова «Боже мой, Боже мой! Для чего Ты меня оставил?»[56].

С новых мировоззренческих позиций, но явно в параллель идеям Лосева рассматривал названную проблему Г.-Г. Гадамер: «Важно одно, встречает ли нас в них упорядочивающая духовная энергия или же они просто напоминают нам о том или ином содержании нашей культуры... Вот настоящее требование к художественному достоинству произведе-

ния. И если то, что изображено в произведении... поднимается до новой оформленной определнности, до нового крошечного космоса, до новой цельности схваченного, объединнного и упорядоченного в нм бытия, то это – искусство, независимо от того, говорят ли в нем содержание нашей культуры, знакомые образы нашего окружения или в нём не представлено ничего, кроме полной немоты и вместе с тем прадревней близости чистых пифагорейских начертаний и цветовых гармоний»[57].

Предвижу недоумение читателя: «Как же так? Начав с тезиса о Божественных истоках художественного творчества, мы сейчас провозгласили автономию последнего – фактически в духе пресловутого «искусства для искусства!». Наличие подобных опасений угадывается в приведённой цитате из статьи А. Шайкевича; ими диктуется и явное предпочтение, отдаваемое Вяч.И. Ивановым и П. Флоренским средневековому «искусству для религии». Иную позицию, о чем говорилось выше, занимал еще один религиозный мыслитель христианско-неоплатонического направления – о. С. Булгаков. Отец Сергий стремился показать, что Божественность и религиозная суть искусства не предопределяются выбранным предметом изображения, следовательно, искусство «восхождения» (по Флоренскому) так же питается Божественными энергиями, осмысляет, «спасает» материю, как и искусство «нисхождения». Искусство «...чувствует себя залетным гостем, вестником из иного мира, и составляет наиболее религиозный элемент внерелигиозной культуры. Отмеченная черта искусства связана отнюдь не с религиозным характером его тем, – в сущности, искусство и не имеет *тем*, а только знает художественные поводы – точки, на которых загорается луч красоты. Она связана с тем ощущением запредельной глубины мира и тем трепетом, который им пробуждается в душе. При выборе предмета для своих вдохновений искусство обладает высшей свободой безгрешности, находится по ту сторону добра и зла. Для него нет греха и порока, нет безобразия и уродства, ибо все, на что падает луч красоты, в кристалле творчества становится прозрачным и светоносным. И даже собственный мрак души самого художника, его греховная скверна теряют свою соблазняющую силу, пройдя через очищающее вдохновение красоты, если только оно, действительно, коснулось его своим крылом»[58].

Явившееся идеалом для Вяч.И. Иванова и П. Флоренского «счастливое детство» в истории взаимоотношений между искусством и религией относилось к ограниченной исторической эпохе, когда личность еще не подчеркивала (порой и не осознавала) присущую ей индивидуальную неповторимость и с предельной непосредственностью воспроизводила те р*еальности*, которые ей открывались небесами. Но искусственное возвращение к прежнему состоянию оказалось невозможным. «Повзрослевшей» и «умудренной», погрязшей в искушениях культуре пришлось вновь подниматься к узрению *ликов* de profundis, более того, пребывать в мучительных, напряженных поисках этих ликов, – к чему и пришло искусство в конце XIX–начале XX веков. На рубеже столетий художественное воплощение ликов оборачивалось колоссальными трудностями – ведь и существование самой *личности* переживало острейший кризис и, в лучшем случае, ставилось под вопрос, а зача-

стую и подвергалось отрицанию. В искусстве XX века развернулась парадоксальная борьба за обретение лика – невзирая на уничтоженную личность. При этом индивидуальные художественные решения отличались исключительным разнообразием: Гоген и Рерих, обращавшиеся к совершенно иной, непохожей «натуре» – ради усиления ирреальности эйдосов; Пикассо, аналитически «разлагавший», снимавший личины реальности; Малевич, пытавшийся в геометризованных фигурах *без лиц и без глаз* (внешне они выглядят личинами) отыскать новые эйдосы (сотворение лика из nihile, как в «Черном квадрате»); Кустодиев, создававший quasi-реальный, лубочный мир (опять маски, личины); Шагал, надевавший на человека примитивистскую маску, и т.д. В каждом из рассматриваемых примеров личностная энергия художника несла в себе характер образа (понимание человека), одновременно Божественная энергия (как и прежде) «обеспечивала» преображение («спасение») материи, достигаемую идеальную адеквацию средств и смысла, а главное, с новой силой внедрила идею лика – «внутренне необходимой» сущности – в сознание художника.

В процессе рассуждений о живописи XX века приходилось неоднократно констатировать наряду с резким усилением эйдетичности (в качестве иного по отношению к реальности) сопряжение эйдоса-лика с личиной-маской. Надо ли удивляться подобному немыслимому сопряжению, если идеалом (в силу отмеченной парадоксальности ситуации) провозглашаются эксцентричность, гротеск, «цирк» (в особенности – Пикассо «голубого» периода, «Пьеро и Арлекин» Сезанна и многое, многое другое)? Искусство обращается от церкви – к цирку, возможно, полагая, будто в цирке легче вновь стартовать ввысь, к небесам, к *чуду*.

Начало лосевской философии музыки

Особый интерес представляют *истоки* философии музыки Лосева и пути ее формирования. Две ранние статьи были написаны, в общем-то, по случайным поводам – к тридцатипятилетию первой постановки оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка»[59] и в связи с посещением вечера А. Неждановой[60]. Как видно уже из названий, Лосев, прикасаясь к миру опер Римского-Корсакова и Верди, поднимает не только глобальные музыкально-эстетические и музыкально-философские, но и общефилософские, причем «последние» проблемы. Иначе говоря, он рассматривает эти оперы, погружая их в контекст всего религиозно воспринятого бытия. Так, сразу и очень ярко, обнаруживается максимализм мысли Лосева, причем в той форме, которая позволяет ему осуществиться наиболее полно и органично. Это форма философско-поэтического эссе, дающая прекрасную возможность воплощения цельного видения и ведения, как синтеза эмоционально-интуитивно-образного и абстрактно-логического познания.

В статье о «Травиате» Лосев начинает путь философского осмысления сущности музыки, опираясь на мощную традицию, идущую от романтиков, – среди которых особо выделяется Вагнер, затем – Ниц-

ше и Вяч.И. Иванова. Он пишет о двух типах мироощущения, которые определяет как «созерцание» и «действие», или, в других отношениях, как «аполлонийское» и «дионисийское», или, в конечном счете, как антитезу «оптимизма» и «пессимизма». Для первого типа «Вселенная одна и едина», а «Божество... всегда – добро и благо». Философы этого типа – «оптимисты и веселые труженики теории... От них столько же мало надо ждать жизненного и подвижнического мистицизма, сколько много – всяких теоретических достижений – часто в области того же самого мистицизма (философия Канта)». Для второго типа «вопрос о загробном мире и Божестве отпадает, ибо все ужасы и радости» на том свете «проявляются ... уже и здесь. Все устойчивое и спокойное есть только блестящее покрывало Майи». В поэзии представители данного типа – «протестующие и титанические натуры в духе Байрона (отчасти) и Вагнера (тоже отчасти); в философии – пессимисты, враги голых теорий и всегда дающие нечто и в смысле практического выявления своих мистических устремлений» (Шопенгауэр).

И вот, согласно Лосеву, «вся музыка по преимуществу призвана быть изображением этого второго типа, который мы характеризовали как пессимизм, иррациональность и космизм»[61]. В статье о «Снегурочке» Лосев подчеркивает иррациональную природу музыки («С точки зрения пространственно-временного предмета музыка есть абсолютный хаос»[62]) и вводит понятие «чистого музыкального опыта».

Разумеется, здесь отчетливо проглядывают вагнеровские истоки: музыка – стихия, всепорождающее женственное лоно, на основе которого формируются «структурные образования... достигающие по мере своего уплотнения степени образа и слова»[63]. Поэтому высший вид искусства – музыкальная драма, где «музыка получает свой смысл, осмысливается, ибо становится в синтез со словом»[64]. Развивая мысль Вагнера (делавшего акцент на идее Gesamtkunstwerk), Лосев вводит саму проблему в контекст противопоставления хаоса и формы и, как мы увидим, это имело для русского философа значение, выходящее далеко за пределы и музыки, и искусства в целом.

Заметно стремление Лосева преодолеть противоречие между вагнеровской позицией и идеей «абсолютной музыки». Путь к этому мог быть един: обнаружение «слова» (логоса – мужской, оформляющей силы) внутри самой музыки. Симптоматично, что пока еще (вполне в духе Вагнера) элементам оформления отказывается в музыкальности (т.е. принадлежности самому духу музыки). В «Снегурочке» в качестве таких элементов Лосев видит «скульптурность», «архитектурность», «живописность», «юмор». Примечательны, с другой стороны, размышления Лосева о значении мелодии в музыке. Если музыка (дух музыки, чистый музыкальный опыт) иррациональна и космична, то мелодия (как структура, элемент формы) есть носитель первого типа мироощущения («мелодия принадлежит к тем началам, которые вносят... рационально-зрительный и акосмически-пластический элемент в иррациональную бесформенность и самозабвенную тьму первичной основы музыки»). Отсюда проистекает беспрецедентное противопоставление музыки и мелодии (как антитеза хаотического и оформленного): «Чистый музыкальный опыт,

чистая основа музыки – все это темно и алогично. В мелодии эта темная алогичность обручается со светлой оформленностью... В этом смысле наиболее музыкальны, ибо наименее мелодичны, симфонические каскады Вагнера и Скрябина»[65].

Высказывание очень смелое и резко расходящееся с привычными представлениями о мелодии как «душе музыки». Впрочем, вероятно, можно было бы с не меньшим основанием увидеть проявление логоса и «светлой оформленности» в гармонии. Но для Лосева силы гармонии – нечто внутреннее, скрытое, а мелодия (как генетически связанная со словом и движением) – внешнее и пластическое, подобное той «поверхности океана», о которой писал еще Вагнер. К тому же, говоря о мелодии, Лосев, по-видимому, подразумевает прежде всего ее тектонические закономерности, характерные для эпохи классики. Таким образом, получается, что чем больше в музыке обуздывается хаос, тем меньше она остается музыкой!

Данный вывод, совершенно не стыкующийся с привычными нам представлениями о музыке как искусстве и вскоре преодоленный самим Лосевым в «Музыке как предмете логики», понятен в отношении музыки как космической силы, подобной шопенгауэровской «воле». Если музыка – часть мироздания, точнее, его хаотическая, бесформенная (ибо бессловесная) основа, то ясно, что сила, дающая форму, – его другая часть, именно Слово, а не «Музыка». Но что же тогда, в этом свете, представляет собой мелодия, и в особенности итальянская оперная мелодия? «Мироощущение итальянского мелоса – та детская простота и та невинность дитяти, о чем сказал Христос: “Ибо таковых есть Царствие Небесное”». И далее: «Когда обновится и преобразится мир... тогда водворится эта самая мелодия»[66]. Уже здесь становится ясно, куда устремлена мысль молодого Лосева: задачи музыки, искусства, философии понимаются им в свете Божественного сотворения и преображения мира. «Мир обновится тогда, когда Скрябин совместит свое темное, иррациональное звукосозерцание со светом и лаской итальянской и славянской мелодии. Но это уже путь не человечески-художнический, но богочеловечески-преображающий. Пока же Травиата для нас только напоминание и бескрылый порыв; пока остаются два мироощущения непримиренными и незавершенными»[67].

Если введение «Травиаты» в этот предельно универсальный, поистине сверхмирный контекст осуществляется Лосевым посредством сложного и напряженного (но виртуозного и убеждающего) движения мысли, то мир «Снегурочки» столь же объективно позволяет увидеть «уже достигнутую красоту, преодолевшую земные тягости... славословие всемирной Весне и всемирной Любви... землю... преображенную, воскресшую... личность, с которой уже пали оковы смерти зла, которая зрит мир и красоту как они есть»[68].

В работе «Музыка как предмет логики» положения статей 1916 года окончательно вызревают и оформляются в специфически лосевскую философию музыки. Со свойственной ему решительностью мысли Лосев делает музыку (т.е., по его представлениям, «алогическое») – предметом логики. Этим трудом Лосев доводит до предела и тем самым завершает,

исчерпывает и преодолевает великую романтическую традицию осмысления музыки, к которой он сам примкнул в своих ранних работах.

Понимание «чистого музыкального бытия» (характерно, кстати, появление данного более «онтологического» термина вместо «чистого музыкального опыта») как бытия хаотического и бесформенного уже не просто постулируется, а обосновывается и выводится строго рационально. Существенно важным является окончательное преодоление оставшегося «по наследству» от Вагнера противоречия в определении оформляющих сил чистой музыки. Если раньше, вслед за своим кумиром, Лосев провозгласил «наиболее совершенным и великим произведением вообще человеческого творчества музыкальную драму, где первичная, бесформенная основа музыки доходит до Логоса и зацветает образом»[69] и если раньше он даже мелодию (поскольку она оформлена) противопоставлял музыке, то теперь эта же самая идея углубляется и приводит к новому результату.

Вспомним, что параллельно с развитием философии музыки Лосева шло и развитие его философии слова (работа «Философия имени»). Понятие «слово» приобрело в концепции Лосева всеобъемлющее значение: «*Весь физический мир, конечно, есть слово и слова, ибо он нечто значит, и он есть нечто понимаемое*, хотя и мыслится как механическое соединение внутренне распавшихся элементов бытия»[70]. А раз так, то музыка тем более есть слово и выражение. Следовательно, вагнеровская идея об оформляющей роли слова в отношении музыки может быть спроецирована внутрь самой музыки: музыка в себе заключает свой логос, своё слово. Выявление основы музыки (основы того, что лежит в основе сплошной хаотической текучести и бесформенности), а затем – музыкального оформления произошло в результате выхода Лосева за пределы романтической концепции и усвоения системы понятий античной неоплатонической философии: прежде всего «числа», «эйдоса», «логоса» и «времени» как «алогического становления» числа. «В музыке, среди алогической стихии становления, в бурях и страстях иррационально-текучей сплошности... видится чётко оформленная, абсолютно неподвижная и абсолютно твёрдая в своих очертаниях граница – смысловая фигурность числа»[71].

Согласно Лосеву, музыка (в самом кратком изложении) есть выраженная жизнь чисел. Ведь именно сфера чисел помещается в неоплатонизме у истоков всех эйдосов (смыслов и понятий), *над* ними – между Единым и второй ипостасью: Единое логически полагает свое иное, *многое*, которое и оформляется благодаря числам. Таким образом, сфера чисел занимает ту же иерархическую ступень, что и первохудожественная (иначе – музыкальная) стихия; и то, и другое максимально приближено к Первоединому, к Абсолюту; и то, и другое лежит в начале всякого оформленного бытия, *до* конкретных сущностей. Ведь число есть только чистый акт полагания, не наполненный никаким предметным смыслом. Точно так же сверхпредметна и музыкальная, первохудожественная стихия.

Однако в контексте мысли Лосева число и первохудожественная стихия оказываются связаны гораздо теснее.

В чем смысл музыкального числа? Рецепция философии музыки Лосева Ю.Н. Холоповым

Несмотря на то что книга Лосева «Музыка как предмет логики» была опубликована в 1927 году самиздатом и ее экземпляр находился в Российской государственной библиотеке, музыковедам второй половины XX столетия учение Лосева о музыке как о становлении числа практически не было известно. Оно оставалось и в общем-то до сих пор остается маргинальным, находящимся на границе теории музыки и философии или даже за пределами собственно теории. Философия музыки в России до сих пор остается «вообще малодоступной межведомственной областью науки»[72]. Впрочем, почти то же самое, с некоторыми оговорками, можно сказать и о ситуации за рубежом, где непрерывная и сколько-нибудь устойчивая традиция философии музыки также не сложилась.

Поскольку освоение философии музыки Лосева в России второй половины XX века прежде всего связано с именем Ю. Н. Холопова, то, размышляя о ее специфике, мы естественно привлекаем опыт крупнейшего отечественного музыковеда.

Прочитав труды Лосева о музыке, Холопов захотел познакомиться с легендарным философом и филологом – «выходцем» из Серебряного века, что само по себе было крайне непросто. В доме Лосева, подвергшегося в 1930 году аресту и ссылке в лагерь, с большим недоверием относились ко всем, появляющимся «со стороны», без рекомендации людей своего университетского и институтского круга.

Однако настойчивость Юрия Николаевича, также вошедшая в легенды, сделала свое дело: встреча с Лосевым состоялась, и с тех пор Холопов до конца своей жизни публиковал работы о Лосеве, организовывал посвященные наследию Лосева конференции в рамках «Сергиевских чтений» Московской консерватории и входил в состав правления общества «Лосевские беседы». Две последние дальние гастроли ученого осенью 2002 года связаны именно с его изучением Лосева: Лосевской секцией на Третьем российском философском конгрессе в Ростове-на-Дону и первой крупнейшей международной конференцией вне России, посвященной специально Лосеву, в Университете штата Огайо (США, г. Колумбус).

Что же так привлекло Холопова в книге Лосева «Музыка как предмет логики»? И что сподвигло ученого назвать философскую теорию музыки Лосева лучшей в XX веке? Помимо общего впечатления силы мысли, исходящей от текстов Лосева, это, конечно, свойственное обоим ученым стремление построить научную теорию на предельно строгих логических, а при любой подходящей возможности, – и на математических основаниях. Поэтому лосевское определение музыки как «выражения жизни чисел» (привожу самый краткий вариант), воскресившее античное единство музыки и математики, было тут же взято на вооружение Холоповым.

Не нужно пояснять, какую роль в научном мире Холопова играла новейшая музыка, в которой роль числа выступила со всей очевидностью. Эта же роль числа во второй половине XX века стала обнаруживаться

и акцентироваться и в старинной музыке (Средневековье, Ренессанс, Барокко), в виде числовой символики того или иного рода.

Одно из важнейших следствий числовой природы музыки касается, как это ни парадоксально, предельно важного вопроса о природе музыкального содержания. Вслед за Холоповым авторы учебника «Музыкально-теоретические системы» комментируют: «Популярная эстетическая концепция исходит от центрального тезиса – “музыка есть язык чувств”; его суть такова: “Содержание музыки” – это чувства, эмоции человека, а звуковая сторона (в частности, звуковысотная организация, метроритм, тембр, синтаксис и строение музыкальных произведений) есть “форма”, которая “выражает содержание”»[73]. И далее: «Лосев выступает с резковатой, но верной критикой примитивной эстетической теории... и отстаивает то, что музыка, прежде всего, есть искусство, обладающее своей определенной художественной формой, отличной от форм непосредственно жизненных чувств»[74]. Иными словами, Холопов говорит о специфических художественных эмоциях и о специфике музыки как искусства, которое «содержит в своей глубинной сущности идеальное число»[75]. И именно числовые конструкции, а не жизненные чувства и эмоции как таковые определяют специфически музыкальную, не имеющую аналогов в других искусствах, форму выражения. Как ни одно другое искусство, музыка преображает жизненный материал в свои собственные идеально-числовые конструкции. Однако, по Лосеву, число выступает как универсальная основа всего в мире, чем и обеспечивается связь музыки с «жизнью».

Необходимо подчеркнуть, что упомянутые выше случаи применения математических чисел (от старинной музыки до электронной) вовсе не исчерпывают лосевского понятия «музыкального числа» и, более того, являются по отношению к нему скорее проходящим «по касательной» частным случаем. Поэтому столь важно определить, что же именно сам Лосев понимал под числом, затем, под музыкальным числом и, затем, под временем как алогическим становлением числа.

Понятие числа и его роль в философии Лосева требуют комментариев. В одной из главнейших своих работ, «Философии имени» (1927), Лосев дает подробнейший анализ именования сущности, анализирует структуру имени во множестве ее слоев. Не касаясь этой сложнейшей, многосоставной структуры, остановимся лишь на «пяти формах эйдетической предметности имени»[76], выявляющих градации полноты проявления в нем сущности.

Имя может предстать как:

– схема, схемно-числовая структура;

– логос (понятие);

– эйдос (логос плюс алогическое бытие, образ, лик, картина – «умное изваяние»);

– символ (выражение эйдоса в ином, материализация, «гипостазирование»);

– миф («развернутое магическое имя»[77], сущность, не только выраженная в ином, например, в той или иной материальной системе, но и получившая символическое личностное осмысление; сущность как «интеллигенция»).

Очевидно, что не всякая сущность достигает в своем выявлении (именовании) всех пяти ступеней, поскольку не всякое бытие в нашем несовершенном мире личностно и лишь немногие сущности достигают уровня личного бытия. Большинство «останавливается» на ступени числа, логоса (научные понятия), эйдоса и символа (представления, образы, в том числе художественные).

Как видно из приведенной пентады Лосева, число-схема представляет собой наиболее абстрактный, безличный слой именования сущности. Более того, оно даже еще менее конкретно, чем логическое определение, дающее представление о *предметности* той или иной сущности. Число-схема дает представление не о предметности как таковой, а только о математических (беспредметных) отношениях в рамках данной предметности.

Исток всех чисел – «сверхмыслимое одно», Единое в понимании неоплатоников. Вспомним, что в рамках неоплатонической тетрактиды (1. Сверхмыслимое одно. 2. Смысл (Мировой Ум). 3. Становление (Мировая Душа). 4. Воплощение (Космос – ставшее – факт – тело)) позиция числа неизменно определяется Лосевым следующим образом: «Число не есть ни первое начало, т.е. сверхсущее, ни второе, т.е. сущее, ни сверхсмыслие, ни сам смысл по себе. Это – среднее между тем и другим, а именно, смысл самого перехода сверхсмыслия в смысл, одного просто в *нечто* одно»[78]. В отличие от неделимого сверхсмыслия одного любое число – это единство, состоящее из частей, структура, в которой действует диалектика части и целого.

Подчеркнем, что за пифагорейством Лосева стоит отнюдь не мистика: число в разных сферах знания и духовной культуры выступает в качестве принципа целостности и единораздельности любых компонентов физической или духовной реальности. Красноречивым примером тому служат современные естественные науки, конституирующие структурность окружающего мира. Христианское представление о Боге как Троице также согласуется с означенным принципом.

Холопов всегда подчеркивал значение категории времени в философии музыки Лосева – оно остается актуальнейшим и для нас, а для Лосева являлось непосредственным «мостиком» между понятиями числа и музыки. Особый интерес представляет близость лосевских определений времени и музыки (иногда даже, в случае сокращения определений, Лосев делает их практически тождественными). Впрочем, полные определения все же существенно различаются, и это различие (наряду со сходством) важно осмыслить как ключевое для сущности музыки.

Итак, время, по Лосеву, есть алогическое становление числа. Музыка же есть выражение жизни (становления) чисел. Таким образом, сопоставляя два определения, можем заключить: музыка есть выражение времени (числового становления) – и в каком-то самом общем смысле это верно, но требует дополнительных, существенных комментариев. При дальнейшем анализе, учитывающем контекст лосевских определений, выясняется неполнота данного (и, казалось бы, логически неопровержимого) вывода.

Важно понять, о каких, собственно, числах идет речь. Если мы рассматриваем время как физическую величину, подлежащую исключительно измерению, то ясно, что числа, становлением которых выступает время, суть обычные математические числа. Сущность таких чисел ограничивается первой ступенью (см. выше) структуры эйдетической предметности имени. Становящееся (длящееся во времени) число принимает вид промежутка времени, независимого от его положения в прошлом, настоящем или будущем. Да, собственно, при таком подходе и нет места для приведенных понятий. При физическом измерении времени настоящий момент подобен безразмерной точке на бесконечной и с точки зрения классической ньютоновой механики обратимой шкале.

Но мы ощущаем время иначе, чем его регистрируют измерительные приборы. Для нормального человеческого восприятия понятия «настоящее время» и «настоящий момент» не сводятся к неуловимому мгновению, как и не являются фикцией, а представляют собой несомненную реальность. Критерием момента настоящего времени является не его величина, а конструируемое сознанием смысловое единство, мыслимое как «теперь» или «сейчас», о чем очень подробно говорил на страницах своих трудов Бергсон[79]. Ведь то, что подразумевается под настоящим временем, на самом деле всегда есть процесс, содержащий свое «внутреннее» прошлое и будущее. Но сама квалификация некоего отрезка времени как настоящего момента свидетельствует о том, что ощущение течения времени в пределах данного момента представляется менее существенным, чем единство и смысловая неделимость момента. Значит, ощущение настоящего в чем-то противодействует собственно *течению* времени, ставит сознание над ним. Противоречивость понятия «настоящий момент» глубоко осмыслил еще Августин[80]: с одной стороны, это – граница между прошлым и будущим, не обладающая длительностью и потому не реальная; однако, с другой стороны, настоящее реально вследствие присутствия в нем вечности как атрибута Бога (вслед за Платоном Августин понимает вечность как противоположность времени, а не как его бесконечность).

Следовательно, понятие настоящего момента (вне математической физики) сверхлогично и эйдетично. Число настоящего момента физико-математического времени – не что иное, как безразмерная точка. Число длящегося психологического настоящего есть единичность (единораздельность) того смысла, который конструирует данное настоящее. Это число (схема) эйдоса, а не логического понятия.

До сих пор мы говорили только о времени, не касаясь музыки. Хотя сразу становится ясно, что музыка обладает преимуществом преобразовывать процесс в настоящее. Как известно, Стравинский полагал, что именно в этом и состоит назначение и смысл музыки: «Музыка – единственная область, в которой человек реализует настоящее. Несовершенство природы его таково, что он обречен испытывать на себе текучесть времени, воспринимая его в категориях прошедшего и будущего и не будучи никогда в состоянии ощутить как нечто реальное, настоящее. Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок

во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем»[81].

В этом же русле находится высказывание К. Леви-Стросса: «Музыка <...> превращает отрезок времени, потраченный на прослушивание, в синхронную и замкнутую в себе целостность. Прослушивание музыкального произведения в силу его внутренней организации останавливает текучее время; как покрывало, развеваемое ветром, оно его обволакивает и свертывает. Только слушая музыку и только в то время, когда мы ее слушаем, мы приближаемся к чему-то, похожему на бессмертие»[82].

Заметим, что отмеченная исключительная способность музыки не всегда воспринимается как ценная и положительная. К примеру, Г. Орлов, связывая упомянутое качество только с западной музыкой, склонен видеть в ее структурах не «реализацию настоящего» и «приближение к бессмертию», а установку на «бегство от времени» и забвение реального времени: «Таков западный способ преодоления времени: "вмораживание" его в структуру»[83]. По мнению Г. Орлова, забвению подверглись не только «реальное время», но и сам звук с его жизнью: «Звук отслужил свою службу. Теперь лицо музыки определяет не он, а выявленная им структура – временная, но не зависящая от времени»[84].

Переводя цитированные мысли Стравинского, Леви-Стросса и Г. Орлова на философский язык Лосева, следует заключить, что только музыка позволяет почувствовать время как ставшее. Добавим, что это ставшее может быть только лишь относительным, тогда как становление времени и музыки абсолютно.

Но, конечно, музыка, структурируя наше понимание времени, делает при этом и нечто гораздо большее: ведь мы уже отметили, что сам настоящий момент – категория не имманентно временная, но определяющаяся неким вневременным смыслом. Так же и само время объединяет в себе становление (движение) и неизменное становящееся (вечность как эйдос времени). И когда Лосев пишет, что музыка есть выражение становления (жизни) чисел, то нельзя забывать, что музыка есть искусство и выражение личности. Здесь, наконец, уместно привести итоговое определение музыки Лосева: «Музыка есть чисто алогически выраженная предметность жизни чисел, данных в аспекте чистой интеллигенции»[85]. Именно «аспект чистой интеллигенции» (то есть самоосмысления) и вбирает в себя краткое лосевское определение художественной формы: «личность как символ или символ как личность»[86]. Поэтому становящиеся числа музыки – это структуры не только времени, но также и тех смыслов, которые составляют суть художественного выражения. Иными словами (вспомним приведенную пентаду Лосева), музыкальные числа вбирают в себя всю полноту именования выражаемой сущности – вплоть до символа и «мифа» (в специфически лосевском смысле – как символа «интеллигентного», то есть ставшего личностью). Но они остаются все же числами: поскольку, аккумулируя в себе и эйдос, и символ, и личностный «миф», не дают представления о конкретной предметности, а выявляют лишь отношения в рамках

данной предметности – невысказанной и неназванной (даже в программной музыке ее внемузыкальный, внеинтонационный смысл словесно-предметно формулируется очень скупо и поверхностно). И, коль скоро музыкальные числа вбирают в себя суть личности, Лосев пишет не только об их становлении, но и о жизни.

Важно правильно понять специфику музыкального числа. Бывает, что при самом поверхностном знакомстве с лосевским определением музыки возникают ассоциации с феноменами, подобными числовой символике, то есть с сознательным использованием в музыке привычных нам арифметических чисел. Но Лосев имеет в виду совсем не это. Ведь даже в разных отраслях математики (арифметике, алгебре, геометрии) числа представлены совершенно различным образом и смысл их отнюдь не сводится к выражению количества. Музыкальное число – это любая музыкальная структура: музыка не выражает некие числа, а сама является звучащими числами.

С одной стороны, в музыкальном звучащем тексте, в его материально-акустической стороне – все счислимо и может быть выражено математическими числами. Однако такое математическое выражение (поверка «алгеброй гармонии») ровно ничего не даст для понимания музыки как искусства, как эмоционального выражения смысла. Так, интервалы и аккорды озвучивают отношения арифметических счетных чисел; такто-метрические структуры и соотношение разделов формы – счетные числа, существующие в качестве «незвучащей основы музыки»[87]. Тембровые и динамические различия звуков также имеют под собой количественную, математическую основу.

Как видим, названные примеры музыкальных (и одновременно математических) чисел относятся к материалу. Музыкальные же числа высшего порядка, составляющие суть художественного выражения и охватывающие все слои именования сущности, не получат математического выражения. И вот почему. Как уже подчеркивалось выше, философии музыки Лосева, помимо очевидной пифагорейско-неоплатонической основы, присутствует сильнейшая «прививка» философии романтизма и постромантизма (Шеллинг, Вагнер, Шопенгауэр), на что, стоит отметить, Холопов обращал меньшее внимание.

В соответствии с романтическими воззрениями музыка является оформлением хаотической, бесформенной, иррациональной стихии, для обозначения которой Лосев применяет древнегреческие термины «гиле» (материя) и «меон» (не сущее). Собственно музыкальное, не математическое, а художественное число *гилетично*, это не привычное нам математическое число, а, по выражению Лосева, «материя числа», меонально-гилетическая стихия числа – то есть *иное* числа как определенности. Конечно, речь идет здесь не о вещественной материи, а об «умной», смысловой (такие понятия были характерны для античной философии, в частности Аристотеля и Плотина) – о «материи» как хаотической неоформленной стихии, бесконечной потенции любых смыслов и форм. И если нам в отличие от античных мыслителей, сохранявших геометрические, фигурные представления о числе, очень трудно и даже вряд ли

возможно представить «материю» математического числа, то материю числа музыкального (как некий недискретный звуковой континуум) мы не только можем представить, но и нередко слышим ее присутствие и дыхание в новейшей музыке.

Если же говорить о классике, то алогическое становление «внутренней материи» числа в пределах единичного музыкального эйдоса дает мелодию, ритм и гармонию. А *вне числовое* алогическое становление числа, то есть погружение его во *внешнее себе иное (а не в его собственную «материю»)*, дает время и категории времени. Образно говоря, в собственно музыкальном числе «переплавлены» все числовые структурные границы единиц материала (тонов, аккордов, метрических долей и т.п.) и синтезируется неделимая интонация как носитель выраженного смысла – единичный (одномоментный) музыкальный эйдос.

Таким образом, в мысли Лосева романтическая интуиция хаотического бесформенного становления как «музыкального» детализировала и наполнила конкретикой античное понятие «материя числа», связи которого с музыкой в самой античности не обнаруживались.

Опираясь на неоплатоническую (приведенную выше) тетраду Лосева, Холопов систематизирует все бытие музыки и представляет его схему. Во избежание недоразумений отметим, что, выделяя число в отдельную ипостась, Холопов превращает лосевскую тетрактиду (в которой число принципиально занимало промежуточное положение между первой ипостасью – Единым и второй – Умом) в пентаду и даже так ее и называет: «пентада Лосева». Однако нам теперь правильнее было бы называть такую модификацию «пентадой Лосева – Холопова», так как во-первых, обозначилась бы роль Холопова в развитии лосевской системы, а главное, было бы достигнуто разведение данной модификации и иных пентад, которые действительно имели место в текстах Лосева – одна из них (число-схема, логос, эйдос, символ, миф) представлена в данной главе.

Так вот, схема бытия музыки, разработанная Холоповым на основе пентады Лосева – Холопова, выглядит следующим образом[88]. Если начать с «низших», материальных сфер бытия, то материально воплощенному факту (физическому Космосу) будет соответствовать «музыка как исполнение (пение, действо, игра)», «Душе» (жизни, становлению) – «музыкальное произведение», «Уму» (смыслу) – «музыкальная система: лад, гармония (с опорой на центр – определенный ЦЭ (центральный элемент – *К.З.*)», «Числу» – «музыкальное число (то или другое) как индекс ЦЭ», «Единому» – «Гармония = Музыка в ее общем (в частности, философском) понятии».

Построенная Холоповым схема охватывает бытие музыки в целом, начиная с исполнения, затем – сочиненного музыкального произведения, возводя его на высших ступенях к наиболее общему философскому понятию и наиболее общему абстрактному числу – индексу ЦЭ. Такое движение мысли вполне возможно, но при этом обнаруживается примечательная деталь: даже Холопов, фактически открывший Лосева для музыковедения, склонен понимать музыкальное число как вполне математическое – индекс ЦЭ (центрального элемента).

Однако, путешествуя по неоплатоническим ипостасям, возможно придерживаться одного предмета – произведения и не менять масштаб рассмотрения. Тогда получится, что низший уровень пентады Лосева – Холопова останется тем же (исполнение произведения как его материальное звуковое воплощение); следующий («Душа», жизнь, становление) может пониматься как жизнь (алогическое становление) произведения во времени: от композиторского замысла до его воплощения, затем – жизнь произведения в различных редакциях, интерпретациях, исполнениях. Далее: «Ум», смысл, эйдос произведения – также безусловно художествен, это не только музыкальная система, лад и гармония, но прежде всего безмолвно звучащий образ произведения в сознании композитора, а затем и исполнителя. «Число», в данном случае – математическая (точнее, математический слой музыкального числа) схема произведения – не что иное, как нотный текст – в сущности, математический график, откровенно не фиксирующий художественную природу музыки, заключающуюся в интонировании числового эйдоса и его многочисленных интерпретациях. Наконец, высшая ипостась (Единое) может уподобиться первичному композиторскому замыслу, еще не перешедшему в становление структуры, в жизнь эйдоса.

Возможны и другие варианты применения пентады Лосева – Холопова к музыкальным явлениям. Напомню, что в данной конструкции Лосев видел не неоплатоническую мистику, а общелогическую закономерность, пригодную для распространения на внелогические и сверхлогические области мысли, подобные искусству вообще и музыке в особенности.

Из опыта Холопова по изучению лосевского наследия можно извлечь важные уроки. В качестве наиболее важного и ценного представляется введение в обиход философской системы Лосева, наиболее адекватной для постижения столь сложного и тонкого феномена, как музыка. Одновременно с этим нужно признать, что возможно и необходимо двигаться еще дальше в постижении специфики понятийного аппарата Лосева, восходящего к антично-средневековой философии и требующего логики, существенно отличающейся от логики современных «точных» наук.

Лосев о музыкально-теоретических понятиях

Философское толкование Лосевым важнейших понятий теории музыки (ритма, мелодии, гармонии) было во многом инспирировано представителями немецкой классической философии – Шеллингом и Гегелем. Появление рукописи «О понятии ритма в немецкой эстетике первой половины XIX века» непосредственно связано с работой Лосева в Государственной академии художественных наук (ГАХН). Сам перечень должностных обязанностей свидетельствует о несомненной музыкальной ориентации упомянутой работы: Лосев заведовал Музыкально-психологической комиссией (1924 г.), возглавлял Комиссию по форме Философского отделения (1924–1925 гг.), был штатным членом

Музыкальной секции (1925 г.), заведовал Комиссией по истории эстетических учений (1926 г.), входил в состав Комиссии по изучению художественной терминологии, наконец, в 1929 году занял должность ученого секретаря группы по изучению музыкальной эстетики. Параллельно с этим Лосев читал лекции по эстетике в Московской консерватории, был регентом и звонарем в церкви.

Первый и второй разделы указанной рукописи основываются на материалах докладов, прочитанных в Группе по экспериментальному изучению ритма: «Шеллинг о ритме» (15 ноября 1927 г.) и «Гегель о ритме» (22 ноября 1927 г.). К ним прибавлен раздел о теории ритма Ф. Т. Фишера – эта фигура также находилась в поле внимания Лосева: 4 ноября 1926 года в Комиссии по истории эстетических учений он выступал с докладом «О некоторых новейших трудах по истории эстетики (диалектика прекрасного Фр. Фишера)». Наконец, небольшой, четвертый, раздел посвящен критике психологических теорий ритма. Для Лосева ритм не только музыкальная, но и философская категория. В книге «Античный космос и современная наука» о ритме говорится как об одной из инобытийных корреляций имени Первосущности – иными словами, ритм есть то, что в нашем сотворенном мире соответствует имени Божьему.

Имя – нетварная Божественная энергия – проявляется в тварном мире (в инобытии) как символ, ритм и симметрия. Столь возвышенное толкование ритма восходит наряду с античной и к немецкой романтической эстетике. Так, по словам Новалиса, «чувство ритма – это гениальность», или: «Всякий метод есть ритм. Отними у мира ритм, отнимешь и мир»[89].Однако то, что для Новалиса было гениальной интуицией, запечатленной посредством афоризма, у Лосева снабжено феноменолого-диалектическим обоснованием. Логически выводя целый ряд категорий и соответствующих им «точных формул» (по выражению Лосева), исследователь резюмирует: «Инобытийная корреляция имени должна, следовательно, заключаться в утверждении разной напряженности космоса как символа и как *ритмически* и симметрически построенного»[90] (курсив мой. – *К.З.*).

Исходным понятием для выводимых категорий «античного космоса» (равно и современного) является *одно* – первичное число (точнее, сверхчисло). Лосев рассматривает его, как и любую сущность, в аспекте 1) единичности (Е), 2) подвижного покоя (ПП) и 3) самотождественного различия (СР). Три указанных аспекта образуют *единство* любого *числа-эйдоса*. «Число не есть ни первое начало, т.е. сверхсущее, ни второе, т.е. сущее, ни сверхмыслие, ни сам смысл по себе. Это – среднее между тем и другим, а именно, смысл самого перехода сверхмыслия в смысл, одного просто в *нечто* одно»[91].

Представим диалектическое развертывание категорий, данное Лосевым[92], в виде сокращенной таблицы, исключив из нее сверхмыслимое «одно» и характеризуя второе начало (смысл), третье (алогическое становление) и четвертое («инобытие триады как чего-то целого»[93] – проще говоря, воплощение, тело, факт).

Тетрактида А 1. Единое, само по себе, будучи сверхмыслимым истоком, не может давать логических модификаций)	Число (единичность подвижного покоя самотождественного различия – ЕППСР)	Единичность Еппср[94]	Подвижный покой еППср	Самотождественное развитие еппСР
2. Смысл		Эйдос	Множество	Топос
3. Алогическое становление (внутрисущностное)	Вечность	Эйдетическая вечность	Аритмологическая вечность	Топологическая вечность
4. Факт (воплощение второго начала – смысла)		Вещь	Количество	Качество
Воплощение третьего начала (сущностного становления – во внесущностной материи)		Величина	Время	Пространство (= окачественная материя)
Инобытийные корреляты имени (Тетрактида Б)		Символ	Ритм (число как гипостазированная инаковость)	Симметрия

Приведенная таблица может быть дополнена другой (также сокращенной) с целью наглядной репрезентации диалектически выводимых музыкальных категорий («Музыка как предмет логики»[95]).

	Число, данное как:	Единичность-Еппср	Подвижной покой еППср	Самотождественное различие еппСР
1. Чисто числовой аспект	Символ имени Первосущности	Метрико-ритмический акцент	Ритм	Симметрия
2. Чисто числовое алогическое становление	Число как «умная структура»	Чистый тон	Мелодия	Гармония
3. Внечисловое алогическое становление (включаются параметры времени и конкретной высотности)	Время как становление числа; темп	Определенный тон	Гамма, тональность (становление – распыление «умной структуры»)	Высота
4. Вещность (алогическая гипостазированность) второго начала	Тембр	Звук (вещественно, темброво определенный тон)	Каденция (определяющая форму мелодии)	Светлота (качество гармонии)
... третьего начала		Сила звука (динамический акцент)	Реальное движение (длительность звука)	Цветность
... первого начала (чистая гипостазированность числа)		Массивность звука (вес, тяжесть)	Объемность звука	Плотность звука

Можно заключить, что методологический подход, представленный в таблице, соотносится с областью высокой философии музыки, а не

элементарной теории музыки, оперирующей «школьными» категориями. При этом и целый ряд понятий, и соотношение последних вызывают закономерные вопросы у музыкантов и требуют комментариев.

Обратив внимание на первую строку таблицы («чисто числовой аспект»), мы заметим, что ее составляющие («метрико-ритмический акцент», ритм, симметрия) де-факто почти совпадают с нижней строкой таблицы, приведенной ранее (символ, ритм, симметрия). Из контекста явствует: ритм в качестве «инобытийного коррелята имени Первосущности» не тождествен музыкальному ритму, но выступает универсальной философской категорией. Однако в «музыкальной» строке вместо символа фигурирует «метрико-ритмический акцент», что требует пояснений.

Первое из них может быть адресовано музыканту, знающему о том, что метр и, соответственно, метроритмический акцент отнюдь не принадлежат к числу универсальных категорий наподобие ритма, мелодии, гармонии (лада), высоты, темпа и т.д. Применение упомянутых акцентов ограничено европейской музыкой Нового времени, а также выросшей на ее основе большей частью современной музыки, особенно популярной. К 1920-м годам (в отличие от эпохи Гегеля и Шеллинга) указанная ограниченность представлялась уже вполне очевидной, и Лосев не мог не знать аметрической музыки, хотя заведомо не симпатизировал ей и, скорее всего, рассматривал соответствующие опыты как временное «отклонение» от нормы.

Второе пояснение связано с областью философии и эстетики: почему названный метроритмический акцент, который является едва ли не самым формальным из общеупотребительных понятий музыкальной теории и максимально дистанцируется от конкретного смысла (и образности музыки в целом), оказался «коррелятом» символа – выражения всей несказанной смысловой сущности?

Вначале обратимся к метрико-ритмическому акценту. Как известно, чтобы ощутить сильную долю такта (метроритмический акцент), надлежит соотнести ее с рядом слабых долей, не ограничиваясь единственной «точкой-мгновением». Тогда в аспекте чистого (беззвучного) ритма образуется такт (другая исторически локальная категория, подобная акценту), о котором Лосев пишет несколько позже. В аспекте звучащих форм метроритмическому акценту – даже в большей степени, чем такту, – соответствует мотив (наглядным тому примером служит музыка барокко и классицизма). Ведь мотив, как правило, группируется «поперек такта» (на что указывал Г. Риман) – именно в «зоне притяжения» метроритмического акцента (сильной доли). Разумеется, в первой строке таблицы еще не может фигурировать «мотив», коль скоро параметр звуковых структур появится лишь на следующем диалектическом этапе (см. вторую строку). Здесь же «метрико-ритмический акцент» позволяет создать ощущение *мельчайшей единицы настоящего времени*, явленной в музыке.

Исходя из этого, становится понятной и связь упомянутого акцента с категорией символа. Действительно, символ, заключающий в себе *вневременной* эйдос, может обрести музыкальное воплощение при усло-

вии, что мы, наряду со сплошной текучестью времени, воспринимаем и некий смысл в качестве настоящего момента, поскольку настоящее символизирует отражение вечности во времени. Лосев также пишет (возможно, с некоторой долей преувеличения) об отсутствии в музыке и прошлого, и будущего, о наполненности музыкального произведения только настоящим временем. Ведь настоящее, о чем следует помнить, представляет собой многоуровневую иерархию.

Таким образом, единичность ритма («метрико-ритмический акцент», по Лосеву) дана в качестве момента настоящего времени: с одной стороны, как «точка-мгновение» (собственно акцент), с другой, – как потенциальность мельчайшей единицы смысла в классической музыке (мотива на фоне такта), а значит, и как потенциальность символизации вневременного эйдоса.

При этом, естественно, могут возникнуть вопросы по поводу термина «симметрия», помещенного в сугубо ритмическое «окружение». В современной теории музыки соответствующее понятие используется эпизодически и не системно, при описании очевидно симметричных структур в области лада, аккордовой вертикали, композиции. Лосев же придает симметрии универсальное значение, соотносимое, как это следует из контекста, прежде всего с метром (регулярным чередованием тактов, содержащих сильные и слабые доли). А несколько позже, на заключительных страницах книги «Музыка как предмет логики», Лосев обращается к разработанной Г. Конюсом теории метротектонизма. Сама по себе указанная теория и сейчас вызывает дискуссии, однако представляется необходимым подчеркнуть главное: Конюс и следующий за ним Лосев мысленно распространяют принцип метра на целые композиции. Об этом свидетельствует приводимый Лосевым образец «метротектонической» симметрии из оперы «Кармен» Ж. Бизе[96].

Как известно, развитие музыки XX столетия сплошь и рядом сопровождалось отказом от метрической организации вообще. Вместе с тем чрезвычайно существенно стремление Лосева обнаружить симметрически-числовые закономерности на уровне музыкального целого. Подобные закономерности, хотя и применяемые к совершенно другому материалу, находятся в центре внимания многих создателей новейшей музыки. Следовательно, лосевское понимание симметрии (число в аспекте самотождественного различия как созерцаемая прекрасная «пространственная» структура, в отличие от ритма – числа в аспекте подвижного покоя, числа «текучего» и «движущегося») может рассматриваться здесь в качестве временнóй схемы музыкального целого.

Сопоставим теперь вторые и третьи строки обеих таблиц (уровни «смысла» и «алогического становления»). Мы с детства привыкли к тому, что смысл формируется путем комбинирования определенных элементов, которые сами по себе не обладают соответствующим потенциалом: люди складывают из букв слова, из звуков гаммы – мелодии. Современному человеку трудно представить иное – бытийственную (онтологическую) и логическую первичность смысла (Нечто) в сравнении с его возможностью («пустотой») и процессом становления. Поэтому на втором месте (после Сверхсмысла) у Лосева находятся эйдос, тон, мелодия,

гармония (аккорд), и только на третьем – Вечность как алогическое инобытие эйдоса, время (темп) и пространство (высота, тональность) в музыке. Третье начало вводит категории времени и пространства – пожалуй, самые загадочные из всех смыслов, существующих в мире. Лосев радикально переосмысливает теорию Канта, полагая время и пространство не априорными формами рассудка, но ипостасями и алогическим становлением вечных идей, существующих в уме Бога.

Сходная ситуация наблюдается в музыке: композиторы сочиняют мелодии, ритмы и гармонии, а не гаммы и высоты. Разумеется, в XX веке предварительное сочинение материи (материала) будущей музыки, а затем конкретных идей получило широчайшее распространение (что весьма показательно!). Однако и в подобных случаях предкомпозиционные расчеты (ритмические пропорции, звуковысотные и прочие серии, «персональные» лады и многое другое), свидетельствующие о проблематичности и кризисе смыслополагания в современном искусстве, проникнуты пафосом обнаружения и репрезентации смысла в мельчайших «первокирпичиках» музыкальной материи, а также соединения лосевского «музыкального числа» (по сути своей несчислимого) с математическими (счетными) числами.

В искусстве XX столетия, вопреки классической традиции, отсутствует предзаданность смысла, явленного непосредственно, в качестве «готового» слова. Поэтому и конструирование музыкального пространства и времени как предварительный этап смыслополагания становится частью композиторской работы. Порой наблюдаются отчаянные попытки «возвысить» чистое становление, меон, небытие до уровня смысла: к примеру, Джон Кейдж «сочинил» в пьесе «4’33”» только незвучащее, «молчаливое» время. Иными словами, американский композитор, сам того не ведая, фактически проиллюстрировал основополагающий тезис лосевского учения: музыка есть жизнь чисел во времени – только у Кейджа в данном случае число вполне арифметическое.

При беглом рассмотрении можно заключить, что большинство категорий третьего уровня (гамма, тональность, высота) связаны с пространственным (высотным) аспектом, тогда как темп – с временным. Между тем, категории «подвижного покоя» (тональность и гамма), в отличие от высоты, все-таки содержат некий временной момент – становление в аспекте самотождественного различия. Не случайно Лосев сравнивает гамму с круговым движением, завершающий пункт которого повторяет начальный, однако не совпадает с ним полностью, а воспроизводит на другой позиции. К слову заметим, что подобная структура характерна именно для предметов, конструируемых с целью фиксации моментов движущегося времени: циферблата и календаря. Итак, гамма – чистое музыкальное пространство, полностью охваченное движением.

Дополняя сказанное, отметим и то, о чем Лосев не пишет, но, вполне возможно, подразумевает. Гамма (мажорная или минорная) является одной из форм полного функционального ладового оборота вокруг тонального центра (тоника – субдоминанта – доминанта – тоника); речь идет о целеустремленном движении, пронизывающем всю новоевропейскую музыку и предопределяющем направленность музыкального

времени и его логическую связность. В тех случаях, когда мы находимся за пределами классической функциональной тональности (например, в атональной, серийной, модальной гармонических системах), гамма – или ряд, серия как ее модификации – равным образом представляет собой потенциальное временнóе раскрытие лада (пространства).

Упомянутое сочинение Кейджа наглядно свидетельствует, что категории времени и пространства суть только алогическое становление, но не материальное воплощение эйдоса (его «гипостазирование», по Лосеву). Физическое «овеществление» музыкальной идеи происходит несколько «позже» (не по времени, а логически) – на четвертой стадии.

Вновь обратившись к таблице, проследим, как музыкальная идея постепенно обретает «плоть и кровь». «В начале был ритм» – это знаменитое положение Ганса Бюлова обосновывается Лосевым философски. Действительно, ритм является наиболее абстрактным (числовое отношение как таковое, в чистом виде!) слоем музыки. Ритм существует еще вне времени – точнее, он наделен собственным идеальным временем. Чаще всего именно ритм оказывается первичным импульсом в процессе сочинения. Апеллировать к многочисленным примерам из европейской истории музыки, пожалуй, излишне; вспомним только одно: Маяковский, сочиняя стихи, вначале «мычал» некий ритм, а затем подбирал соответствующие слова. Это – метод работы настоящего музыканта!

Второй уровень – мелодические и гармонические эйдосы, каждый из которых также наделен собственными (пока еще идеальными) временем и пространством. Их совмещение с реальными временем (темпом) и пространством (высотой, тональностью) происходит на третьей диалектической ступени. В качестве ведущих категорий на четвертой ступени (уровень физического воплощения) фигурируют конкретно-материальное звучание (краска, тембр) и столь же конкретное физическое движение. При этом роль воплощения мелодии отводится довольно неожиданной категории – каденции (завершающему обороту музыкального построения). Впрочем, Лосев сразу же пытается разъяснить, о чем идет речь: каденция предполагает расчлененность мелодического потока, благодаря такому членению обретающего (в отличие от некоей идеальной мелодии) признаки реальной временнóй структуры. Здесь, таким образом, подразумевается не столько завершающая мелодическая «формула», сколько процесс структурного упорядочения мелодии во времени. Это – «овеществление», материализация идеи. В свою очередь, материальным проявлением алогического становления идеи выступает длительность (время звучания некоей мысли-структуры).

В качестве физического воплощения гармонии у Лосева фигурирует понятие светлоты – опять-таки весьма неожиданно, хотя и по другой причине: указанное понятие вообще отсутствовало в теории музыки первой половины XX столетия, лишь изредка появляясь у некоторых исследователей на правах метафоры. Между тем, светлота – действительное физическое качество звучания, понимаемое в нескольких аспектах. Прежде всего, существует аспект чисто фонический: различное пространственное расположение звуков, их различные консонантные и диссонантные соотношения производят впечатление варьируемой степени

освещенности. Наряду с этим необходимо учитывать и другой аспект — функциональный: в условиях мажоро-минорной системы гармоническое развитие, направленное от тоники к доминанте («диезный» вектор квинтового круга), ассоциируется с движением «ввысь», большей активностью и, следовательно, с ощущением просветления. Наоборот, соответствующая устремленность к субдоминанте («в сторону бемолей») связывается с пассивным состоянием, успокоением, с эффектом затемнения. Исходя из этого, представляется вполне вероятным, что когда-нибудь теория музыкальной светлоты будет создана.

Физическим воплощением алогического становления эйдоса в аспекте самотождественного различия выступает наиболее материальная стихия, предельно удаленная от сущности, — тембры, звучания конкретных инструментов и голосов (Лосев называет это цветностью). В аспекте подвижного покоя аналогичным воплощением является реальная длительность физического звучания, или музыкальное движение во времени.

Наконец, в заключительной строке приводятся категории, овеществляющие первое начало (чисто числовой аспект). Лосев подчеркивает в связи с этим, что его выбор не претендует на безусловную истинность и может быть скорректирован. Действительно, предлагаемые здесь категории: вес, плотность и объем звука — до самого недавнего времени употреблялись только в метафорическом плане. Однако в электронных музыкальных техниках второй половины XX столетия бывшие метафоры постепенно могут обрести реальный математический статус.

Завершая краткий обзор лосевской системы музыкально-теоретических категорий, следует подчеркнуть: указанная система является фундаментальным итогом европейской традиции спекулятивного мышления о музыке — традиции, достигшей впечатляющего расцвета в трудах великих немецких философов-идеалистов Гегеля и Шеллинга. При этом классическая философия ограничивается в основном рассуждениями о ритме, такте, метре, мелодии, гармонии и модуляции, тогда как у Лосева круг используемых и диалектически осмысляемых понятий неизмеримо шире. Более того, в лосевской системе фигурируют и некоторые понятия, отсутствующие в музыкально-теоретической литературе данного периода; философ наделяет понятийным статусом специфические интуитивно-художественные характеристики — светлоту, массивность и др.

Обстоятельный анализ категорий, выводимых Лосевым, — и вполне традиционных, даже привычных, и ошеломляюще новых, подчеркнуто родственных исканиям музыкального авангарда XX века, — является делом будущего. Необходимо учитывать весьма своеобразный метод мышления Лосева-неоплатоника. Лишь элементарная теория музыки совершенно точно знает, что такое ритм, такт, мелодия, гармония и т.п. Высокая теоретическая наука уже допускает некие нюансы (если не расхождения) в трактовке приведенных понятий. Когда же указанные понятия осмысляются посредством философских категорий — например, идеального, реального, бесконечного, конечного (у Шеллинга и Гегеля) или эйдоса, алогического становления, подвижного покоя и самотождественного различия (у Лосева), теория музыки предстает аспектом

философского знания, и, коль скоро понятийные аппараты этих областей напрямую не связаны друг с другом, исследователь совершает алогический, индивидуально-творческий «бросок наугад».

При этом, разумеется, точность «попадания» и общеобязательность полученных выводов неизбежно варьируются. Они близки к максимуму в первой и второй строках таблицы, связанных, что симптоматично и ценно, с эйдетикой музыки (ритм, симметрия, мелодия, гармония). Далее, по мере удаления от эйдоса, точность постепенно снижается, достигая минимума к завершающей строке, в связи с которой сам Лосев выражает сомнение и неуверенность. Впрочем, для философии музыки наиболее важной и значимой является проблема музыкального эйдоса (иными словами, три начальные строки), решенная Лосевым с безусловной убедительностью.

Примечания

[1] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // *Лосев А.Ф.* Миф – Число – Сущность. С. 59.
[2] *Лосев А.Ф.* Диалетика художественной формы // *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 46–47.
[3] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. С. 99.
[4] Там же. С. 61.
[5] Там же. С. 187.
[6] Там же. С. 66.
[7] Там же. С. 67–68.
[8] Там же. С. 70.
[9] Там же. С. 187.
[10] Там же. С. 96.
[11] Там же. С. 98.
[12] Там же. С. 190.
[13] *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы. С. 300–301.
[14] Там же. С. 255–257.
[15] Во избежание недоразумений напомню, что сложилась традиция переводить «эйдос» в текстах Платона как «идею», а у Аристотеля – как «форму».
[16] См.: КорневиЩе 2000: Книга неклассической эстетики. М., 2000. С. 81.
[17] *Иванов Вяч.И.* Родное и вселенское: (Избр. труды). М., 1994. С. 145–155.
[18] Там же. С. 202.
[19] *Лосев А.* Бытие – Имя – Космос. М., 1993. С. 191.
[20] *Флоренский П.* Иконостас. М., 1994. С. 47.
[21] Более подробно об этом см.: «Искусство–Миф–Религия».
[22] Продолжение этой цитаты: «И недаром литературный род "романа", в котором торжествует реализм, несёт общее имя с романтизмом: романтики Бальзак и Гофман были реалисты, реалисты Диккенс и Достоевский – романтики» // *Иванов Вяч.И.* Родное и вселенское: (Избр. труды). М., 1994. С. 150.
[23] Там же. С. 147.
[24] Там же. С. 147–148.
[25] Во избежание путаницы следует подчеркнуть, что понятия «восхождение» и «нисхождение» имеют у Флоренского иной смысл, нежели у Вяч.И. Иванова.
[26] *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: (Избр. труды). В 2 т. Т. 2. М.; СПб., 1999. С. 314.
[27] *Флоренский П.* Иконостас. М., 1994. С. 66.
[28] Там же. С. 73.

[29] См.: «...область его (искусства. – *К.З.*) находится на грани двух миров. Оно зрит нездешнюю красоту и её являет этому миру...» (9, 318).
[30] *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 2. С. 327.
[31] Там же. С. 352.
[32] Там же. С. 313.
[33] Иначе – идеализм, идеалистический символизм.
[34] Художественные эйдосы – точки преломления Божественных энергий, причем не только в творческой энергии художника, но и в энергиях реального мира.
[35] *Иванов Вяч.И.* Родное и вселенское: (Избр. труды). М., 1994. С. 213.
[36] Здесь О. Семёнов делает отсылку к работе П. Флоренского «Обратная перспектива» (см.: *Флоренский П.* Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967. С. 397).
[37] *Семёнов О.* Взаимоотношения автора, произведения и зрителя (читателя, слушателя) в искусстве // Музыкальное искусство и наука: Сб. статей. Вып. 3. М., 1978. С. 95.
[38] Там же. С. 97.
[39] Там же. С. 100.
[40] Примечательно, что именования аклассических стилей в истории искусств весьма различны; они обуславливаются возведением принципов и названия какого-то исторического стиля в ранг «вечных» категорий художественного мышления человека. Так, у Г. Вёльфлина классицизму противопоставляется барокко, у В. Власова (*Власов В.* Стили в искусстве. Словарь. В 2 т. Т. 1. СПб., 1995. С. 15) – столь же «вечный» романтизм. Учитывая подобное разнообразие именований (их «неокончательность», образно говоря, «неуверенность в себе»), можно рекомендовать к использованию слово «неклассический» («аклассический»). Особого упоминания заслуживает пара понятий, применяемая Л. Акопяном (вслед за Вёльфлином): «типологический классицизм – типологическое барокко». Когда Акопян пишет о важнейших качествах произведения «типологического барокко»: «открытости формы» (*Акопян Л.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995. С. 87) или «несамодостаточности», «предыктовости» к чему-либо трансцендентному (Там же. С. 118), – трудно и придумать лучшие характеристики. Однако, похоже, что главный критерий различения двух названных типов смещается для Акопяна в плоскость канонического (классицизм) – неканонического (барокко – см. там же. С. 38, и др.). Вместе с тем, сфера канонического искусства включает в себя и фольклор, и средневековую иконопись, и знаменный роспев. Неужели всё это целесообразно отнести к «типологическому классицизму»?
[41] *Холопова В., Холопов Ю.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1984. С. 167.
[42] КорневиЩе 2000: Книга неклассической эстетики. М., 2000. С. 240.
[43] Там же. С. 206.
[44] Современное западное искусство. XX век: (Сб. статей). М., 1988. С. 256.
[45] *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М., 1992. С. 35.
[46] Здесь Кандинский ссылается на статью А. Матисса (см.: Kunst und Künstler. 1909. Bd. 8).
[47] *Кандинский В.* О духовном в искусстве. С. 35.
[48] Там же. С. 58.
[49] Там же. С. 98.
[50] *Флоренский П.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 77.
[51] Цит. по: *Вагнер Г., Владышевская Т.* Искусство Древней Руси. М., 1993. С. 177.
[52] *Семёнов О.* Взаимоотношения автора, произведения и зрителя (читателя, слушателя) в искусстве // Музыкальное искусство и наука: Сб. статей. Вып. 3. М., 1978. С. 102.
[53] Там же. С. 103.

[54] Там же. С. 105.
[55] Борис Григорьев. «Расея»: (Сб. статей). Берлин, 1922.
[56] Мф. 27, 46.
[57] *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного: (Избр. статьи). М., 1991. С. 241.
[58] *Булгаков С.* Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 328.
[59] *Лосев А.Ф.* О музыкальном ощущении любви и природы // Музыка. 1916. № 251–252.
[60] *Лосев А.Ф.* Два мироощущения. Из впечатлений после «Травиаты» // Студенчество жертвам войны. М., 1916.
[61] *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 625–626.
[62] Там же. С. 604.
[63] Там же. С. 604.
[64] Там же. С. 621.
[65] Там же. С. 628.
[66] Там же. С. 634.
[67] Там же. С. 636.
[68] Там же. С. 617.
[69] Там же. С. 606.
[70] *Лосев А.Ф.* Философия имени // Лосев А.Ф. Бытие – Имя – Сущность. М.: Мысль, 1993. С. 657.
[71] *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 544–545.
[72] *Холопов Ю., Кириллина. Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Издательский дом «Композитор», 2006. С. 583.
[73] Музыкально-теоретические системы. С. 589.
[74] Там же.
[75] Там же. С. 590.
[76] *Лосев А.Ф.* Бытие. Имя. Космос: (Сборник) / Алексей Федорович Лосев; вступ. ст. А.А. Тахо-Годи; посл. В.П. Троицкого, Л.А. Гоготишвили; комм. И.И. Маханькова. М.: Мысль: Рос. открытый ун-т, 1993. (Библиотека «Философское наследие»). С. 696.
[77] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа; Дополнение к «Диалектике мифа» / Алексей Федорович Лосев. М.: Мысль, 2001. С. 214.
[78] *Лосев А.Ф.* Бытие. Имя. Космос. С. 174.
[79] См.: *Бергсон А.* Восприятие изменчивости / Пер. с франц. В. Флеровой // А. Бергсон. Собрание сочинений: в 5 т. Т. IV: Вопросы философии и психологии / Пер. В. Флеровой; в книге также: *Жуссэн А.* Романтизм и философия Бергсона / Пер. Б.С. Бычковского. СПб.: Издание М.И. Семенова, 1914. С. 28; *Бергсон А.* Материя и память / Пер. с франц. Б.С. Бычковского // *Бергсон А.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1: Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память / Вступ. ст. И.И. Блауберг. М.: Московский клуб, 1992. С. 246; *Лосский Н.*О. Интуитивная философия Бергсона // Николай Онуфриевич Лосский. Пг.: Учитель, 1922. С. 28–29.
[80] «Исповедь». XI, 26. См.: *Блауберг И.И.* Анри Бергсон // Ирина Игоревна Блауберг. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 87, 98, 171, 176–177, 423.
[81] *Друскин М.* Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды // Михаил Семенович Друскин. М.; Л.: Советский композитор, 1974. С. 149.
[82] Цит. по: Там же. С. 148–149.
[83] *Орлов Г.* Древо музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург: H.A. Frager & C°, Советский композитор, 1992. С. 49.
[84] Там же.
[85] *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 512.

[86] *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы / Алексей Федорович Лосев // *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 46–47.
[87] *Аркадьев М.А.* Временные структуры новоевропейской музыки / Михаил Александрович Аркадьев. 2-е изд, испр. М.: Библос, 1992. 168 с.
[88] Музыкально-теоретические системы. С. 597.
[89] Музыкальная эстетика Германии. В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 312.
[90] *Лосев А.Ф.* Бытие – Имя – Космос. С. 233.
[91] Там же. С. 174.
[92] См. там же. С. 174–179, 228–230.
[93] Там же. С. 176.
[94] Отмеченная аббревиатура была использована в публикации В.П. Троицкого «Введение в периодическую систему начал А.Ф. Лосева (Всероссийский институт научно-технической информации РАН. Сер. 2: Информационные процессы и системы. 2000. № 1. С. 1–11): заглавные буквы обозначают аспект, в котором предстает цельный смысл на той или иной стадии освещаемого процесса. Например, единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная в аспекте подвижного покоя, – еППср.
[95] См.: *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 549–567.
[96] См.: Там же. С. 583.

ОТ ПЕРВООБРАЗА К ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМУ ВОПЛОЩЕНИЮ

Почему необходимо говорить о первообразе художественной формы? Понятие первообраза (прообраза) художественной формы в православной философии и специфика музыкального искусства

Следует сразу уточнить, что в данном случае имеется в виду под словосочетанием «православная философия». Это, конечно, не православие как таковое, не религия, не мифология и не богословие – то есть, не их некая «философия» в обыденном, широком и неспециализированном смысле. Это даже не просто религиозная (православная) философия, хотя и она, безусловно, тоже. Аналогично тому, как известный эстетик В. В. Бычков разделяет христианскую культуру и христианскую религию (первая, по его диагнозу, умерла, вторая – нет[1]), возможно разделить собственно православие как религию и те явления, которые образуют внецерковную православную культуру: быт, мораль, искусство, философию. И, коль скоро Бычков полагает, что христианская культура закончилась вместе с XX веком – то есть в течение нескольких последних веков была отнюдь не церковной, а преимущественно светской, то и под православной философией возможно видеть не только собственно философию православия, но и философию, производную от православной культуры в самом широком смысле слова. Исходные аксиомы философских систем избираются всегда осознанно, иначе эти системы не были бы философскими. Однако другие ветви культуры, в которых не требуется логическое обоснование каждого шага, могут пользоваться религиозными идеями и мифологемами бессознательно. Так, идея Прообраза, Первообраза, Абсолюта буквально пронизала собой все европейское искусство от Античности до авангарда включительно, и только постмодернизм сознательно от нее отказался, что, пожалуй, и поставило точку в процессе умирания всей христианской культуры (если, конечно, согласиться с мнением Бычкова).

Идея прообраза имела, как известно, дохристианское происхождение и свое ярчайшее в истории философское утверждение получила у Платона, а затем в многовековом течении неоплатонизма. Для Платона и его ближайших последователей вопрос о соотношении образа и прообраза решался ясно и логично: раз высшие ипостаси посредством эманации (истечения) определяют низшие, то низшие, безусловно, хуже и несовершеннее, в них идея все более затемняется материей.

Новоевропейское классическое понимание искусства как чрезвычайно высокой области бытия и познания, можно сказать, и явилось одним из тех неосознанных (или полуосознанных) последствий христианства, о которых шла речь. Христианство, будучи по ряду основополагающих принципов в полном несогласии с платонизмом (по воззрениям хри-

стиан, мир возникает не в процессе эманации, а как результат личного творчества), во многом сходилось с ним: это касалось признания Первообраза, противопоставления идеи и материи, души и тела. Соотношение образа и первообраза обрело в христианской культуре более сложный и напряженный вид. Идея превосходства прообраза над образом (воплощением) оказалась неистребимой в условиях христианской культуры, постулировавшей падшее состояние сотворенного мира. В особенности здесь вспоминается томление романтиков по недостижимому идеалу и трагедия невозможности полного выражения замысла (Гофман, Тютчев). Примечательно, однако, что сама идея полного, адекватного выражения прообраза провозглашена в качестве идеала, а не отвергнута как абсурдная априори. Ясно, что сама возможность упомянутого провозглашения была предоставлена самой сущностью христианской культуры.

Ряд ключевых для христианства истин, таких как единосущность ипостасей Троицы, Боговоплощение, Богоявление, пресуществление хлеба и вина в плоть и кровь Христа, по-новому, совсем не в платоновском духе, трактовали соотношение образа и прообраза. Православная мысль об искусстве прошла долгий, тернистый путь, чтобы в XX столетии философски выявить все свое своеобразие в наследии о. Павла Флоренского и А. Ф. Лосева.

Флоренский подчеркивал, что прообразом иконного образа является не просто лицо святого, а его *лик*. Лик, согласно Флоренскому, выражает личность во всей ее полноте и глубине, лицо может отступать от идеальной сущности, реагируя на минутные, преходящие состояния реальной жизни, личина искажает суть личности, извращает и портит ее.

Поэтому и получается, что искусство – уже не «тень тени», а путь к высшему свету и «рассеивание теней» реальной действительности, ее *преображение*. Следует подчеркнуть, что уже в античности (Аристотель, Плотин) именно так понималась концепция мимесиса – как подражания не реальным вещам, а их вечным идеям – эйдосам. Идеализация реальности – основа основ и античной, и новоевропейской классической эстетики, а затем и романтической. Флоренский, однако, идет еще дальше, утверждая, что *иконы – это сами святые:* «Где бы ни были мощи святого и в каком бы состоянии сохранности они ни были, воскресшее и просветленное тело его в вечности есть, и икона, являя его, тем самым уже не *изображает* святого свидетеля, а *есть* самый свидетель[2]». В сноске о. Павел добавляет: «Т.о., образ оказывается тождественным первообразу, что категорически отвергали преп. Иоанн Дамаскин, преп. Феодор Студит и другие защитники иконопочитания»[3].

Здесь не место рассуждать, какие последствия данное тождество имеет для религиозного сознания – отметим лишь, что столь резкое его постулирование оказалось возможным и необходимым в имяславском контексте. Имяславие было в начале XX века квалифицировано как ересь, как теперь выясняется, в основном из политических соображений. Не стоит забывать, что официальная православная мысль находилась под сильным влиянием западного теологического дискурса и «проглядела» наиболее специфичное для Восточной Церкви учение, восходящее к исихазму и философии Григория Паламы.

Нам гораздо важнее сейчас понять, *что* отмеченное тождество образа и первообраза дает эстетике и искусствоведческим наукам. Если первообраз выражен полностью, «без потерь», значит, физическая материя, из которой сделано произведение, не затемняет идею, а, напротив, создает условия для отождествления, слияния с ней. Тем самым создается важное методологическое обоснование понимания всех материальных элементов художественной формы как осмысленных, обладающих той или иной символической выразительностью.

Следующее важное следствие касается соотношения понятий «образ» и «имя», что привносит семиотическую проблематику. Приведенный тезис Флоренского («иконы – это сами святые») однозначно отсылает к имяславскому положению «Имя Божие есть сам Бог» (хотя Бог не есть имя). Тем самым образ приравнивается Флоренским к имени, рассматривается как одна из его многочисленных возможных форм. Имя – это прежде всего слово, именно так оно понималось прежде всего. Для византийского православия имя отличается от образа и играет несравненно бóльшую роль. В. Бычков, комментируя текст IX века «Житие Константина», резюмирует: «Надпись на иконе идентифицировала изображение, утверждала однозначность соответствия между образом и оригиналом и тем самым как бы удостоверяла истинность изображения. Подобие облика и тождественность имени – вот в общем случае главные признаки адекватности образа для византийских иконопочитателей» [4].

Сам Флоренский не оставил детально разработанной философии имени – это сделали о. Сергий Булгаков и Лосев. Последний, опираясь на учение Григория Паламы об энергиях сущности, на постановления Четвертого Константинопольского собора 1351 года о Фаворском свете[5], на приведенные выше положения Флоренского, анализирует имя как концентрацию смысловых энергий сущности, направленную на встречное понимание извне – со стороны воспринимающего сознания. Вспомним, что Лосев не сводит имя только к слову как обозначению, но выделяет в слове-имени как смысле следующие слои: схему (число), логос (собственно слово как понятие), эйдос (понятие в его алогическом становлении – мысленный картинный образ, лик), символ и миф (по Лосеву, «развернутое магическое имя»[6]).

Тем самым и изображение, и слово оказываются моментами имени в широком смысле – имени, полностью *выражающего* сущность и доносящего ее до нашего осмысления. Имя (а значит, и обрáз) трактуется Лосевым как арена встречи познаваемой сущности и познающего сознания. Ведь иконы, которые есть сами святые, все же были созданы людьми, а значит, не могли не отразить, помимо своих прообразов, и мироощущения (духовной энергии) своих создателей. В самом деле – иконы менее всего похожи на фотографические изображения, они отражают коллективное религиозное сознание и видение эпохи, подчиняясь особому, специфическому стилю. Но духовная энергия средневековых иконописцев была направлена на то, чтобы не допустить в изображения иконных ликов ничего случайного, внешнего, преходящего, субъективного, отрешиться от самости, подчинить своя «Я» высшей благодати. Все это не означает, что энергия личности иконописца не проявляет-

ся – напротив, проявляется максимально интенсивно – но не так, как у художника Нового времени, а в церковном жертвенно-подвижническом служении. Отказ от индивидуализма выразился в мифе о «явленных иконах». А чудотворные иконы могут служить прекрасной иллюстрацией действия образа как «развернутого магического имени» – так Лосев определяет миф в самом кратком варианте[7].

В описанной ситуации жизненный реальный прообраз оказывается практически тождественным прообразу художественному (святые в жизни возвышают себя до ликов). Именно поэтому Флоренский называет православную икону (как, впрочем, и древнегреческую статую) реалистическим искусством. Но когда индивидуальное видение берет верх, на первый план выступает прообраз специфически художественный – прообраз художественной формы, в котором все реальные прообразы могут подвергаться сильной стилизации и подчиняться оригинальной авторской концепции. Художественный прообраз (идея в уме автора) становится чем-то предельно неуловимым и виртуальным, и даже в случае, когда художник пишет с натуры, он властно подчиняет натуру своей собственной энергии. От натуры может оставаться только внешняя форма – например, когда прообразами некоторых мадонн Рафаэля служили известные куртизанки.

Слово «образ» также имеет двоякий смысл. Оно употребляется и безотносительно к искусству, обозначая изображение чего-либо – реальное или мысленное, в представлении. Но, кроме этого, образ понимается как спецификум художественного мышления, его основа и «единица» и противопоставляется понятию как единице рационально-логического, научного и философского мышления. И опять же, в иконописи два значения слова «образ» – художественное и нехудожественное – совпадают. Не случайно «образ» стал синонимом слов «икона» и «лик». Но если лик стал пониматься как идеал, высшее выражение самой сущности человека и для Флоренского стал синонимом эйдоса, то слово «образ» имело значительно более широкое употребление. Образы могут быть самые разные: возвышенные и низменные, гротескные, смешные. В изобразительном искусстве и литературе художественные образы создаются в качестве своеобразных модификаций образов реальности – характер модификации определяется авторским видением и авторской концепцией.

Совсем иная ситуация и иное понимание категории образа – в музыке. Прежде всего, художественный (и в том числе музыкальный) образ, в качестве смысловой «единицы», представляет собой нечто устойчивое, представление некоей «картины», что, в общем-то, прямо противоположно природе музыки. Тем не менее, музыка, как теперь становится вполне ясно после знакомства с архаическими музыкальными практиками, с одной стороны, и с самыми новейшими явлениями, с другой, именно на классическом этапе своего существования обнаруживала наибольшую близость другим искусствам в плане бытия художественного смысла и его донесения до слушателя. Музыка именно этой эпохи (XVII–XIX вв.) предполагала наличие некоего смысла или, как часто говорят, содержания, выраженного при помощи ее собственных средств.

Мы настолько привыкли к бытию музыки в форме произведения – по сути дела, вещи, предмета, наподобие книги, картины, статуи или архитектурного сооружения, что с трудом можем вообразить какие-либо иные формы музыкального бытия. Опредмеченность музыки получила символизацию сначала (с XVI в.) в виде нотных изданий (те же книги), а с XX в. – и в виде пластинок. Также мы привыкли, что произведения-предметы делаются определенными людьми – композиторами, которые создают их затем, чтобы сообщить людям некие смыслы – *образы*. С самых первых шагов музыки в качестве самостоятельного искусства, не зависящего от слова, танца или каких-то других явлений быта, она организовывала свои высказывания в значительнейшей части по образу и подобию словесных искусств, ориентируясь сначала на риторику (барокко и классицизм), затем на поэзию (романтизм). И только в конце XIX века, благодаря художественному перевороту символистов, подготовленному немецким романтизмом и Вагнером, музыка была признана высшей сущностью, которая не нуждается ни в каком образце для себя, а, напротив, сама является таким образцом для всех прочих искусств.

Обозначенная форма бытия музыки в классическую эпоху предполагала, что автор создает музыкальное произведение (как и литературное или живописное), руководствуясь той или иной идеей или образом или же и тем и другим сразу. Хотя слово «идея», казалось бы, более соответствует литературе, а «образ» – изобразительному искусству, на практике в течение веков оба понятия применялись к любому виду искусств, в том числе к музыке. Это вполне понятно и обусловлено спецификой художественного мышления, которое также называют образным: идея и образ в искусстве всегда взаимопроникают друг в друга. Надо сказать, что это взаимопроникновение прекрасно отражалось в древнегреческом понятии «эйдос», которое означало и «идею», и «форму», и «лик», и «сущность».

На сегодняшний день у музыковедов нет общепризнанного понимания слова «образ», которое всегда активно используется исполнителями в педагогической практике, как и на уровне вненаучных разговоров о музыке (например, в популярных лекциях, эссе или на уроках музыкальной литературы). Но музыковедение «побаивается» этой фундаментальной категории – и неспроста. Образ – пока что категория эстетики и теории любого искусства, но не музыковедения.

Констатируем наличие двух основных вариантов использования слова «образ» применительно к музыке. Нехудожественное понимание образа естественно приводит к тому, что о музыке говорят (в том числе и Лосев) как об искусстве преимущественно без образов, имея в виду, что она не всегда, а скорее в виде исключения изображает некие предметы и явления.

Но если стоять на позициях классической эстетики, утверждающей, что любое искусство мыслит образами, то что в таком случае следует понимать под музыкальным образом? Очевидно, существующий в сознании образ самого звучания, представление звучащей музыки.

Но тогда под прообразом музыкальной формы будет пониматься предслышание (более или менее ясное) звучания либо же некие вне-

музыкальные идеи или образы, так или иначе на звучание влияющие. Говоря о «переводе» внемузыкального на язык музыки, на выражение в музыкальных знаках, символах, мы касаемся семиотической сферы. По словам Г. Орлова, «создание музыки является, говоря техническим языком, кодированием, а слышание – декодированием смысла, значения, духовных ценностей – всего того, что музыка говорит искушенному слушателю»[8].

Сходные мысли высказывал и М.Г. Арановский. Написанное выдающимися музыковедами вполне можно принять в качестве метафоры и в самом общем плане: действительно, музыка в европейской классической культуре понимается как некое сообщение, ее звучания несомненно отражают некие реалии, а не замыкаются на самих себе. То, что слово «декодирование» в приведенной цитате Орлова является метафорой, подтверждается дальнейшим ходом мысли автора: «Семиотический подход к не собственно языковым, в частности, художественным явлениям оказался неспособным не только объяснить, но даже принять во внимание специфичные и принципиально важные для них свойства»[9]; "музыка не является ни надстройкой над естественным языком, ни знаковой системой»[10].

Но если мы посмотрим на понятие «кодирование» с позиции композитора, сочиняющего произведение, а на понятие «декодирование» – с позиции слушателя, находящегося на концерте, то сразу увидим существенные натяжки. Они особенно заметны при детализации и попытках развития упомянутых идей. Так, музыковед, анализируя труды Арановского, пишет: «Таким образом, мы можем вывести следующую логическую цепочку: музыкальное мышление создает информацию, которая с помощью музыкального языка кодируется, облекаясь в некоторую материальную структуру, в качестве которой выступает текст музыкального произведения»[11].

Но, сочиняя пьесу, обязательно ли композитор создает некую информацию (прообраз), чтобы ее закодировать с помощью музыкального языка? Занимается ли композитор «кодированием» – то есть зашифровкой точно определенной, конкретной информации при помощи знаков с точно и однозначно определенными значениями? И тут дело не только в определенности информации и в однозначности значений, неизбежных при кодировании – это отдельная важная проблема. Сейчас вопрос нужно поставить несколько иначе: обязательно ли и так ли уж часто композитор, сочиняя произведение, отделяет «информацию» (да и в информации ли здесь суть?) от средств выражения?

Таким образом, от семиотики мы естественно возвращаемся к проблеме прообраза музыкального высказывания (формы) – вопроса необычайно сложного и деликатного, ибо, в отличие от самого высказывания (формы), музыкальный прообраз почти совершенно нефиксируем, неуловим и с трудом вписывается в круг фактически и налично данных явлений. В лучшем случае можно допустить его существование, но как изучать и описывать нечто еще не проявленное и поэтому неопределенное?

Сформулированная Флоренским с предельной резкостью идея тождества образа и прообраза получила богатое и оригинальное развитие

у Лосева, создавшего в своей книге «Диалектика художественной формы» специальное учение о первообразе, которое рассеивает многие из распространенных заблуждений и представляет суть искусства более разносторонне и динамично, чем многие современные теории.

Говоря о первообразе, Лосев, в отличие от Флоренского, имеет в виду не иконопись и не религиозную категорию, а исключительно искусство как таковое, во всем его многообразии. Далее, Лосев пишет о первообразе не персонажа и даже не художественного произведения, а художественной формы. При этом художественная форма понимается максимально широко – не в паре с понятием содержания (как у Гегеля), а в качестве высшего единства всех духовных и материальных составляющих. При таком понимании художественной формы ее отличие от завершенного и зафиксированного произведения европейской классической традиции минимально, и им можно было бы пренебречь. Но произведение, как мы знаем, лишь частный случай среди возможных форм существования музыки, которая испокон веков бытовала в виде деятельности, открытого процесса. Произведения может и не быть, но художественная форма, возможно предположить, есть всегда: будь то форма импровизации, хэппенинга, обрядового действа или коллективного празднества. Форма, спонтанно рождающаяся во времени, изначальна для временных искусств, и в законченных художественных текстах всегда запечатлевается и живет это изначальное энергийно-актуальное, действенное понимание искусства.

Итак, в системе Лосева художественная форма образует диалектическую пару не с содержанием, а со своим собственным первообразом, что существенно акцентирует процессуально-действенный, преобразующий аспект искусства.

Вслед за Флоренским Лосев утверждает диалектико-антиномический метод осмысления художественных реальностей. Так, согласно первому тезису, «художественная форма предполагает некоторый первообраз, независимый от нее и служащий для нее прообразом» [12]. Но данному неоспоримому с точки зрения привычных классических представлений тезису тут же противопоставляется антитезис: «художественная форма не предполагает никакого предшествующего и предопределяющего ее первообраза, но сама впервые создает этот свой первообраз» [13]. И это также неоспоримо: хорошо известно, какие подчас случайные и внешние импульсы выступали в роли первоначала выдающихся произведений. Часто автор идет не от идеи или образа, а от материала, послушно следуя его логике. Впрочем, важно подчеркнуть, что представленная антиномия завершается синтетическим обобщением: «художественная форма есть творчески и энергийно становящийся (ставший) первообраз себя самой, или образ, творящий себя самого в качестве первообраза, становящийся (ставший) своим первообразом» [14]. И именно такой взгляд ближе всего к стихии реального художественного творчества.

Впрочем, в этом случае может возникнуть вопрос: если первообраз не предшествует художественной форме, а рождается и становится вместе с ней, тогда зачем вообще нужно это понятие? Все же практика художественного творчества показывает, что за понятием первообра-

за кроется та или иная реальность. Коль скоро искусство всегда имеет дело с символическим выражением личности, значит, всегда есть нечто выражаемое: это первообраз художественной формы. Но он сам становится вместе с формой, поэтому невозможно говорить, что в искусстве выражаемое можно отделить от выражающего: они рождаются и растут только вместе, нераздельно. Но, что Лосев особо подчеркивает, именно первообраз выступает в отношении формы критерием и нормой, критерием адекватной выраженности смысла или, с другой стороны, полной осмысленности (преображенности) материи в искусстве. Иначе говоря, динамичный, развивающийся первообраз (в отличие от неподвижной модели или шаблона) и составляет специфику художественного мышления и художественной деятельности. Музыка же эту специфику демонстрирует с максимальной откровенностью.

Далее Лосев детализирует антиномии первообраза, о которых скажем более кратко. Он говорит об антиинномиях сознательного и бессознательного, свободного и необходимого, чувствуемого и нечувствуемого, невыразимого и выразимого в первообразе и его взаимоотношениях с формой, о тождестве первообраза и художественной формы и их различиях.

Если проанализировать динамику становления первообраза, то мы увидим, что он соотносим с целым рядом совершенно разноплановых феноменов, среди которых назовем:

– первичное, невыразимое духовное движение, смутное предчувсвие смысла; единовременное ощущение некоей цельности, пока еще нерасчленимой (то, что Вяч. Иванов называл «катарсисом – зачатием»);

– канон как предзаданная модель для музыкального выражения (в том числе словесные тексты, фигуры танца и т.п.);

– замысел;

– внешний повод, в том числе заказ;

– внемузыкальные факторы, в том числе явления окружающего мира и литературные произведения;

– материал;

– техника (как аспект композиционного метода);

– стиль;

– композиционный план;

– тематический материал;

– композиторское предслышание произведения или его фрагментов

– исполнительское предслышание произведения как целого – поиск его художественно-смыслового инварианта – прообраз звучащего музыкального текста.

Как видно из приведенного самого предварительного и далеко не полного перечня, не претендующего на системность, с первообразом соотносятся и явления глубоко внутренние, интимные, и предзаданные извне; явления, свидетельствующие об индивидуализированном смысле и – наряду с ними, явления самого общего, материального плана. И каждый из них может выступать на первый план и стать определяющим в создании уникального образа. Иначе и быть не может: художественная форма есть «становящееся (и, стало быть, ставшее), т.е. энергийно-под-

вижное тождество смысловой предметности и качественной фактичности, или символическая структура» [15]. (То, что Лосев называет смысловой предметностью, смыслом, обычно называют планом содержания, а фактичность, факт – план выражения, форма с точки зрения ее чисто материального состава). Коль скоро так, то и *в первообразе формы символически (неслиянно и нераздельно) соприсутствуют смысл и материал.* Традиционно-классические, привычные представления о прообразе произведения как только лишь о его «идее», во власти которых находился и Вяч. Иванов, грешат идеалистичностью и недооценкой силы и значения материала.

Также очевидно совмещение явлений, относящихся к различным этапам творческого процесса, что свидетельствует еще об одном существенном отходе от классических представлений: первообраз – это процесс, становление (Лосев синтезировал позиции Вяч. Иванова и Флоренского). Подчеркну, что данное положение справедливо даже в тех случаях, когда определяющим фактором первообраза является канон, например слова с мелодией в григорианском хорале, знаменном распеве или старинной народной песне (в последнем случае «канон» более условен и подвижен, но отрицать наличие определенного образца невозможно и здесь). Для современного музыканта возникает невольный соблазн сравнить данную ситуацию с исполнительским искусством. Например, для пианиста прообразом его исполнения является внутреннее интонирование фиксированного (а потому «канонического») нотного текста произведения. Но в отмеченных нами случаях как раз нотного-то текста и не было! Канон существовал исключительно в памяти людей и не в качестве текста-вещи, а в виде подвижного, динамичного представления. Феномен же одномоментного, единовременного представления целой композиции сложился довольно поздно, по предположению А. В. Михайлова, анализировавшего известное «письмо Моцарта», только в музыке зрелого классицизма конца XVIII века[16].

Невменная нотация, как это максимально точно показал Орлов, является лишь уточняющим дополнением к устной традиции и сопоставима с завязыванием «узелков на память». И, конечно, в таких ситуациях следует говорить не об индивидуальной интерпретации авторского замысла (ибо и автора еще не было), а о следовании прообразу («канону»), который живет «внутри» человеческого сознания, в коллективной и индивидуальной памяти, и следование это индивидуально по необходимости (иначе просто не может быть при отсутствии фиксированного текста) и по необходимости же – процессуально-действенно.

А вот одномоментное представление целого произведения (результат композиции), которое звучит «как бы все сразу» – это заключительная фаза прообраза для композитора типа Моцарта, записывавшего всегда без помарок и исправлений уже полностью составленный в уме текст. Следует подчеркнуть, что только к эпохе Моцарта сложилось чисто музыкальное понимание формы, а значит, и ее прообраза. В фольклоре, как и в различных видах древнего (донотного) церковного пения о композиции как планомерно выстроенном и схваченном сознанием целом, можно говорить лишь условно и метафорически. Это подтверждают

яв-ления, которые на первый взгляд можно отнести к начальному этапу истории композиции, например многоголосные мотеты XIII–XIV веков. Сам характер их многоголосия и ладового мышления свидетельствует о том, что в сознании первых композиторов еще не было представления о целостном, результирующем звучании всей звуковой ткани. Впрочем, представление о многоголосной фактуре, о вертикали как единстве установилось уже в XVI веке. Представление о композиции как заранее обозримом целом еще в эпоху барокко несло ощутимый след импровизационного подхода к музыке и музицированию. Как пишет Л. Кириллина, «нетрудно заметить, что форма и план выступают у двух авторов 1760-х годов (когда новая, классическая, «моцартовская» концепция формы еще только формировалась – *К.З.*) как очень близкие понятия, но если план включает в себя две стадии (концепцию и процесс ее реализации), то форма возникает как результат. Поэтому неудивительно, что некоторые теоретики XVIII века описывали форму не как нечто твердое и устойчивое, а наоборот, как нечто случайное, поверхностное, изменчивое»[17].

Здесь мы подходим к проблеме, представляющей существенную грань прообраза художественной формы в классико-романтической европейской музыке, – проблеме предслышания, внутреннего интонационного представления музыки. С какого момента обычно говорят о сочинении музыки, о композиции? Вероятно, с интонирования – с момента, когда «бессмысленный» материал, например ряд тонов, преображается в интонацию – музыкально выраженный смысл, по Б. В. Асафьеву. Интонация, согласно классическому убеждению, порождается сознанием человека и всецело ему подконтрольна. Но, как мы видели, так не всегда было и, тем более, XX век принес значительные перемены во всю систему привычных категорий. И надо сказать, что перемены оказались плодотворны, ибо позволили уточнить и осмыслить в новом свете положение дел и в музыкальной классике. Один из ярчайших примеров такого рода – переосмысление Лосевым понятия прообраза художественной формы.

Но в не меньшей степени сама практика музыкального авангарда, неотделимая, впрочем, от теории, переосмыслила понятия материала и техники. И, оказывается, что понимание материала в музыке всегда было весьма специфично и практически нематериально. В отличие от живописи, для которой в качестве материала выступают краски, холсты, а также линии, цвета и т.п., в музыке материал невещественен, по сути – виртуален. Это прежде всего ряд тонов, тембры инструментов, человеческие голоса, заполняемое музыкой время и пространство. Лады, тональности – тоже возможно воспринимать как материал, но уже не столь «чистый» («бессмысленный») – это материал, еще не несущий художественного смысла, но дающий его потенцию («этос лада») и «тронутый» техникой. Лад как система тяготений – одновременно материал и техника.

Но музыканты пошли еще дальше по пути проникновения материала в смысловую область. Так, принято выражение «тематический материал». Музыкальная тема соответствует тому, что в литературе безоговорочно относится к области смысла, содержания – ее нередко сравнивают с персонажем или, как уже говорилось, называют «музыкальной мыслью».

И вот – мысль тоже становится материалом – материалом для развития и построения произведения (в этом отношении она является одной из многочисленных граней прообраза формы – причем, именно с тематизма чаще всего этот прообраз становится фиксируемым и доступным для наблюдения.

Двадцатый век принес новое отношение к материалу. Принято говорить, что создание серии в додекафонной технике – это прекомпозиционный (докомпозиционный) этап работы, на котором отбирается и упорядочивается материал, но еще не всегда начинается собственно интонационная работа и интонационное предслышание. Но, собственно, приставка «до-» имеет смысл только с позиций классической музыкальной эстетики.

Следующий шаг – многопараметровые сериальные композиции, в которых ряд тонов уже невозможно воспринимать как материал – материалом становятся теперь еще более виртуальные феномены: отдельные параметры (грани) звука, а сами звуки выступают как результат пересечения этих параметров. И вот тут с интонационным предслышанием дело еще сложнее. Интонация начинает выходить из-под власти автора произведения, что красноречиво и правдиво отражает реальную ситуацию: человек больше не владеет смыслом, а обречен на его вечные поиски – в данном случае, поиски и обнаружение интонации.

Обозначенная тенденция пришла к своей кульминации в электронной музыке, весь пафос которой виделся во впервые представленной возможности, по словам Штокхаузена и Кейджа, изобретать сам материал, а не пользоваться только тем, что дала природа и изобретенные инструменты. Но если материал изобретается, то материал ли это в строгом смысле слова? Или уже во многом результат композиции? При этом композитор может синтезировать никогда не существовавшие звуки, опираясь на свою фантазию (предслышание несуществующего) – и тогда изобретенный материал уже будет воплощенным образом. Но возможен и часто применим другой вариант: композитор находит новые звучания, которые никогда не предслышал и не мог о них помыслить. Тогда мы опять приходим к ситуации поиска, одновременно с материалом, образа и смысла.

В описанных случаях первообраз произведения все больше погружается во внеинтонационную сферу – в его роли могут выступать графические изображения, математические построения и диаграммы (как это и случается в «формах-схемах некоторых электронных композиций Штокхаузена или графических партитурах Кейджа) или поэтические словесные описания, предполагающие звучания более или менее определенного характера, но неизвестно, какие именно (например, в интуитивной музыке того же Штокхаузена). Прообраз фактически становится текстом произведения, далеко не всегда несущим интонационную конкретику и предполагающим различные интонационные воплощения.

В этой ситуации меняется и значение композиторской техники. Техника, в традиционном, классическом понимании, относится к дохудожественному слою музыки; это принципы упорядочивания материала идеей и знак пространственно-временнóго порядка композиции в ее

становлении. Но чем более материал становится образом, тем скорее техника дорастает до значения идеи произведения. Сама же музыка возвращает себе статус действа во времени, не обязательно отраженного в тексте-предмете, а ее первообраз с гораздо большей активностью, чем в музыкальной классике, внедряется во внеинтонационную сферу. Но если в донотных традициях текст выступал как бы пост фактум живого интонирования (принцип «узелков на память»), то в авангардной музыке он стремится остаться в роли *первообраза (при этом в различных произведениях графические тексты могут представлять совершенно различные стадии становления первообраза),* в котором интонационное воплощение не обязательно предслышится.

Что же тогда можно сказать о смысле произведения, его идее или, если угодно, передаваемой им «информации»? Вероятно, необходимо осознать, что суть теперь – не в передаче смысла (это частный случай в истории музыки), а в организации осмысленного проживания времени, что было и остается универсальной характеристикой музыки на все времена. Музыка – всегда действо во времени, и лишь на локальном этапе истории это действо захотело обернуться вневременной «идеей», «картиной», «симфонией», не переставая в то же время оставаться действом. Музыка – всегда средство воздействия, но иногда это воздействие подается в том числе и как сообщение смыслов.

Лосевское учение о прообразе художественной формы, обобщившее европейский опыт при аккумулировании специфически восточно-христианских традиций, наиболее универсально, ибо отвечает и принципам классического искусства, и арт-практикам совершенно иного рода. В наибольшей степени идеи тождества образа и прообраза, символического тождества художественного смысла и материала, отсутствия прообраза как неподвижной идеи и апология прообраза как процесса отвечают специфике музыки, в особенности на новейшем этапе ее истории.

Лосев о художественном стиле и первообразе

Стиль относится к ряду тех фундаментальных научных понятий, которые, при всей их самоочевидности, вызывают массу споров и с величайшим трудом поддаются определениям.

Понятие «стиль», как известно, используется не только в искусствознании и эстетике, но и имеет широчайшее применение в повседневной жизни, в том числе во внехудожественной сфере. Говорят, к примеру, о стиле поведения, стиле плавания или ходьбы на лыжах. В названных случаях стиль, по сути дела, выступает синонимом слов «вид», «тип», «способ», «метод» и т.п. И, применяя понятие «стиль» к искусству, мы все эти простейшие варианты понимания стиля также предполагаем. Однако, художественный стиль, коль скоро он понимается как вид, тип или способ художественного выражения, обретает сложнейшую структуру, ибо в художественном выражении и художественном конструировании слишком много различных граней и аспектов. Именно поэтому в

существующих многочисленных определениях художественного стиля[18] могут фиксироваться совершенно разные стороны художественного текста (далее в тексте определение «художественный» применительно к стилю мы опускаем, так как только о нем и пойдет речь).

В советской эстетике обычно (например, у М. Кагана[19]) стиль представляли в качестве категории, коррелятивной категории метода и противопоставляющейся ей. При этом под методом понимался подход к созданию произведения со стороны организации его содержания, смысла, а под стилем – со стороны организации формы и выразительных средств (материала). И это на первый взгляд вполне резонно, поскольку стиль характеризуется прежде всего с материальной стороны и опознается по конкретным, формальным признакам художественного текста. Но если мы зададим вопрос, отражается ли в специфике стиля специфика образного мира писателя, художника, композитора, так сказать, «дух» и сущность их искусства, то неизбежность утвердительного ответа будет очевидной.

Поляризуя метод и стиль, эстетики, как правило, под методом имели в виду некие идеальные и идейные установки и принципы, а под стилем – напротив, нечто полностью материальное, приближающееся к технике. Однако, как об этом свидетельствуют труды музыковедов, наиболее чутко проникающих в суть музыкального творчества[20], даже метод и техника, не говоря уже о методе и стиле, не могут быть разграничены и, тем более, противопоставлены. Композиторы XX века понимают метод как принципы композиции, непосредственно переходящие в технику или даже употребляют понятия «метод» и «техника» как синонимы (например, говорят о додекафонном методе или о додекафонной технике, что вполне взаимозаменимо). А.С. Соколов рассматривает метод как «понятие философское, связанное с определенными типами мышления»[21]. Но в то же самое время отмечает, что «техника порой может быть уподоблена надводной части айсберга, каковым является метод»[22]. С другой стороны, стиль столь же явно выходит за рамки как формальных, так и обобщенно-смысловых категорий и несет на себе весь «груз» индивидуальной неповторимости художественных явлений. Следовательно, стиль каким-то образом объединяет в себе смысловые и формальные черты, с одной стороны, индивидуальные и общие – с другой. Метод же и стиль – это, в сущности, один и тот же «айсберг», но увиденный с разных точек зрения. При этом стиль больше представлен видимой, «надводной» частью, хотя только к технике его обычно не сводят.

Далее ясно, что стиль – это определенная сторона конкретных художественных текстов, и, следовательно, он создается и оттачивается в процессе работы автора над произведением. В то же время стиль непременно предшествует работе над произведением, он существует не только в конкретных текстах, но и в некоем ментальном пространстве, как бы вне, «поверх текстов». Благодаря этому становится возможным, во-первых, широко распространенное явление стилизации: воссоздание стиля без воссоздания конкретных текстов, данный стиль определяющих (стилизация без цитирования); а, во-вторых, что особенно важно, функ-

ционирование стиля в качестве исходной модели для работы автора, который на данной основе может создать свой особый, производный и индивидуальный стиль.

В работе Лосева «Некоторые вопросы из истории учений о стиле»[23] применен метод эмпирического изучения всех возможных смысловых нюансов слова «стиль». Для этого ученый начинает обзор с наиболее простых и употребимых определений, содержащихся в словарях и энциклопедиях, и лишь затем переходит к истории теорий стиля. Такой метод представляется оптимальным в гуманитарных исследованиях, ибо позволяет, прежде чем дать определение с точки зрения научной теории, исследовать все нюансы бытования слова, так сказать, в жизни и в научной практике, которые теория обязана учесть как эмпирически данные факты. Ведь словари и энциклопедии дают как раз самое расхожее понимание явлений и довольно редко содержат изощренное теоретизирование. Все это позволяет увидеть в словарных определениях всю многозначность и богатство внутренней формы слова.

И лишь после этого Лосев дает исторический обзор важнейших теорий стиля – это уже следующий уровень исследования, переходящий от «собирания материала» к истории его изучения и осмысления.

В главной работе о стиле – «Теория художественного стиля» [24] – данная категория помещается в широчайший понятийный контекст. Здесь Лосев прибегает к приему, хорошо известному по его фундаментальной работе «Диалектика мифа» [25]: приему сочетания апофатических (отрицательных) и катафатических (положительных) определений. Как видим, данный метод применяется Лосевым не всегда, а лишь в связи с категориями особой смысловой наполненности и сложности (в этом отношении стиль действительно сродни мифу).

Для детального ознакомления с апофатическими определениями стиля необходимо прочитать саму работу Лосева[26], излагать ее содержание нет ни возможности, ни необходимости. Однако представляется весьма поучительным хотя бы привести полный перечень категорий, которые затрагиваются Лосевым в связи с отрицательными определениями стиля.

Итак, стиль художественного произведения не есть:

– чувственный образ;
– отвлеченная идея;
– соединение чувственного образа с идеей;
– содержание;
– форма;
– слияние содержания с формой;
– художественный образ;
– художественная идея;
– соединение художественного образа с художественной идеей;
– художественное содержание;
– художественная форма;
– слияние художественного содержания с художественной формой;
– эстетическое;

– прием;
– структура произведения;
– модель произведения;
– метод построения произведения;
– жизнь произведения;
– организм;
– единичность;
– множественность;
– обощенность;
– личное, индивидуальное;
– чисто созерцательная предметность;
– производственное и утилитарное использование произведения;
– идеология;
– отражение действительности;
– природное явление;
– явление искусства;
– личное переживание;
– общественное событие[27].

Подчеркнем, что все перечисленные категории, с которыми невозможно отождествлять стиль, приведены Лосевым именно потому, что они входят в феномен стиля как его существенные составляющие, но не исчерпывают всего его содержания. Во многих случаях, давая апофатические определения, Лосев «не удерживается» от того, чтобы попутно не высказать и положительных суждений. Так, ученый подчеркивает, что «художественный стиль есть нечто эстетическое, но ни в коем случае не сводится на эстетическое»[28]; «художественный стиль произведения не есть его модель, но только результат моделирования»[29]; «художественный стиль не есть нечто личное, индивидуальное, но он в такой же мере, как индивидуально-личное, содержит в себе общественное»[30].

Наконец, приведем заключительные (в апофатическом обзоре) и наиболее важные положения: «художественный стиль не есть только отражение действительности, но и обратное воздействие на действительность»[31]; «художественный стиль не есть только природное явление, хотя и возникает в природе, не есть только явление искусства, хотя и возникает в искусстве, не есть только личное переживание или общественное событие, но создается, процветает и умирает исключительно исторически»[32].

Примечательно, что Лосев резко различает стиль и образ, стиль и идею, стиль и форму, стиль и модель. Однако, говоря о соотношении стиля с *художественными* образом, идеей, формой или моделью, Лосев отмечает, что сближение с данными понятиями стиля не так уж и плохо, иными словами, категория стиля понимается ученым как чрезвычайно близкая всему тому, что определяет художественный смысл и создает специфику художественности.

От отрицательных («апофатических») определений Лосев переходит к положительным, выделяя в стиле черты дохудожественные и художественные, доструктурные и структурные, эстетические, идеологические и т.д.

Фиксация художественных и структурных черт стиля не вызывает особых вопросов: художественное Лосев связывает с созданием выразительной формы, а структурное – со стилем как принципом конструирования. Дохудожественное также достаточно понятно: почти любое произведение литературы, кино, изобразительного искусства и даже музыки имеет свои жизненные прообразы, о чем композиторы нередко информировали своих современников.

Особого объяснения требует идея Лосева о доструктурных, или надструктурных чертах художественного стиля, иными словами, о такой стороне стиля, в которой отсутствует какая-либо раздельность, расчлененность на элементы и компоненты. Речь идет о самой специфике прообраза, только не из жизни, а – прообраза художественной формы. По Лосеву, вся специфика художественного заключена в совершенной адеквации выражающего и выражаемого, идеи-образа и материальных средств его воплощения[33]. Здесь, с одной стороны, явно чувствуется влияние неоплатонической парадигмы, полностью разделяемой Лосевым в ранних работах 1920-х годов. Поэтому его первообраз сродни неоплатоническому Единому, сводящему всю полноту бытия в одной неделимой точке. С другой стороны, в отличие от неоплатоников и в соответствии с гуманитарными течениями XX века (например, философией Анри Бергсона) Лосев понимает художественный прообраз как феномен, постепенно растущий вместе с самой формой в процессе ее создания, иными словами, как процесс. Таким образом, наиболее ощутимое в искусстве – стиль – неразрывно сопрягается с самым неуловимым и эфемерным понятием творческого процесса – с первообразом.

Сам же стиль выступает, с одной стороны, как «принцип конструирования всего потенциала художественного произведения»[34], как существенная часть творческого «задания» (а значит, как существенная грань первообраза), а с другой – как результат конструирования и грань завершенной формы.

В отличие от первообраза, стиль не связан с одним конкретным произведением; он предстает как идейно-образное и языковое «поле», как некая первохудожественная стихия. В этом отношении он может быть сравним с понятием «музыкальный язык» и, шире, языка любого искусства. Однако Лосев ни разу не вспоминает об этом столь родственном и широко употребимом понятии. Значит, он не делает этого из принципиальных соображений, вероятно, полагая, что язык искусства в нашем общепринятом условном понимании целиком поглощается стилем. Говорить же о языке в прямом понимании (актуальном и для семиотики) – как о системе знаков, нечто обозначающих, Лосев не решается, вероятно, понимая невозможность отделения знака от значения в искусстве и, следовательно, невозможность отдельного существования знаков.

Первое положение лосевского определения художественного стиля («стиль – принцип конструирования...») нацеливает на процессуально-креативную ипостась стиля, на понимание стиля как своего рода специфически художественного «словаря» или «языка», как некоей системы образов-идей (эйдосов) вкупе с техникой их связи, однако без призна-

ков организации в одно конкретное целостное высказывание (частным случаем которого может выступать художественное произведение), без оформленности в виде ощутимого готового результата – формы. Стиль, таким образом, есть потенция формы и потенция смысла произведения. В то же время стиль, несомненно, представляет собой некую сверхтекстовую смысловую целостность.

Следующий, второй пункт лосевского определения стиля также фиксирует потенциальность, но уже как бы с другой стороны: «стиль – принцип конструирования всего потенциала художественного произведения...» Подходя к своему «последнему определению художественного стиля» [35], Лосев предлагает и такой вариант: «Художественный стиль есть принцип конструирования самого художественного произведения, взятого во всей его полноте и толще, во всем его художественном потенциале...»[36] Таким образом, речь идет о принципе конструирования именно художественного произведения, однако Лосев не удовлетворяется этой простой формулировкой и явно старается сказать что-то сверх того, употребляя такие выражения (применительно к произведению), как «мощь», «толща», «глубина и экспрессия», «полнота», «цельность», «богатство», «историческая обусловленность», «выраженность», «непосредственно созерцаемая жизнь художественного произведения», «объективная жизнь, в нем изображенная», «идеальная созерцательная данность», «утилитарно-производственная значимость»[37]. И в итоге все перечисленные определения Лосев обобщает понятием «потенциал художественного произведения». Но почему это именно потенциал?

Для ответа на этот вопрос обратимся к разделу работы «Некоторые вопросы из истории учений о стиле»[38], где Лосев дает обзор советских теорий стиля и в числе прочих описывает и свою собственную теорию (от третьего лица), содержащуюся в его работе полувековой давности «Диалектика художественной формы» (1927)[39]. В нескольких словах Лосев формулирует тезисы, существенно дополняющие его работу «Теория художественного стиля»[40]: «Стиль есть соотнесение художественного образа с тем, что не является им самим, с тем, что является для него только инобытием. Если мы умеем в стиле данного художественного произведения определить то иное, что не есть собственно художественное произведение, это значит, по А.Ф. Лосеву, что мы вступили в область стиля»[41].

Первое, что может по поводу изложенного прийти в голову ученым, приверженным традиционному дискурсу, что «иное художественного образа» есть материал искусства, его язык (тем более что стиль и язык – категории во многом близкие и, вне всякого сомнения, пересекающиеся). Однако художественный образ, по Лосеву, вслед за первообразом, неотделим от своего материального воплощения, которое, следовательно, не может рассматриваться как то, что «не является самим художественным образом». Попробуйте представить любой музыкальный образ без всей полноты выразительных средств – деталей гармонии, оркестровки, ритма. Ясно, что музыкальный образ есть не что иное, как пред-

ставление самой звучащей музыки (а не какие-то произвольно возникающие в сознании слушателя картины и ассоциации) – и Лосев со всей страстью отстаивал эту точку зрения.

Верность приведенного предположения подтверждается следующей мыслью Лосева, гласящей, что стиль – это иное не только художественного образа, но даже и самого художественного произведения. И если по поводу столь эфемерного и не исследованного понятия, как «музыкальный образ», могут высказываться совершенно различные точки зрения, то понятие «произведение» «ставит все точки над i»: никто не усомнится, что использованные композитором выразительные средства являются частью произведения, частью его текста. Значит, иное произведения и иное художественного образа следует понимать в иной плоскости, а не применительно к материалу и языку.

Нередко в качестве формы «иного» в построениях Лосева выступает «становление». Становление художественного произведения как раз и может пониматься как «весь его потенциал»: от «исторической обусловленности» художественного произведения и «объективной жизни, в нем изображенной» – до «непосредственно созерцаемой жизни» произведения и даже его «утилитарно-производственной значимости».

Стиль же, напомню, есть принцип конструирования понимаемого таким образом «потенциала», он – гораздо «больше» и первичнее, чем само произведение. В самом деле, музыка в течение многих веков жила без понятия произведения, и роль передачи художественной информации, смыслов и ценности играл стиль. Конечно, наряду со стилем эту роль выполняли жанры, каноны того или иного рода, техника и многое другое. Однако именно стиль выступал в качестве интегрирующей категории и, что особенно важно, интегрирующей и синтезирующей именно художественное и внехудожественное, смысловое и композиционно-формальное, общее и особенное, инвариантное и вариативное. Стиль продолжает выполнять эту роль и в эпоху произведения: в самом деле, что делает понятным и постижимым смысл любого музыкального произведения – от вальса Иоганна Штрауса до пьесы Пьера Булеза? Именно включенность произведения в доступный опыту слушателя стилевой контекст, независимо от степени новизны его языка. Таким образом, смысл художественного произведения, взятого как таковое, изолированно от стилевого контекста, – попросту не может существовать.

Впрочем, стиль, по Лосеву, – еще даже и не потенциал художественного произведения, а только принцип конструирования указанного потенциала. Таким образом, он как бы потенциален «в квадрате». В то же время столь подробное разъяснение Лосева его совершенно нетрадиционной категории «потенциала» говорит о том, что стиль как принцип конструирования отнюдь не абстрактен, а обладает максимальной жизненной насыщенностью и уже в себе во многом данный потенциал содержит.

Итак, возможно и необходимо рассматривать стиль как важнейший аспект прообраза художественной формы. Но этого мало: в рассуждениях о самом стиле Лосев посвящает особый раздел такому понятию,

как «первичный исходный пункт»[42]. Фактически здесь речь идет именно о первообразе стиля, и один раз это слово все же проникает в текст работы. Условия советской цензуры требовали максимального дистанцирования от всего, что могло бы напомнить любой идеализм, а значит, и от неоплатонизма лосевских работ 1920-х годов. Поэтому термин «первообраз» Лосев старательно окружает целым «защитным поясом» других, менее «мистических» наименований: основной источник стиля, первооснова, основной регулятив художественного стиля. «Теоретики, настроенные более позитивистски, – пишет Лосев, – могут именовать его теми "первичными впечатлениями от жизни" у художника, теми его основными жизненными ориентировками, исходя из которых художник создавал свое произведение, и т.д. Как это ясно всякому, дело здесь не в терминологии, а в том, чтобы уловить то, что для стиля является самым основным – его исходной точкой, его источником, его конкретно ощутимой "душой" и смыслом»[43].

В конце концов Лосев для обозначения первообраза останавливается на термине «*первичная* модель», отмечая при этом то неудобство, что под моделью обычно понимают нечто уже сформированное. «Открещиваясь от «мистики» и сопровождая свой выбор термина подробными аналитическими разъяснениями, Лосев все же смог замечательно передать суть того понятия первообраза, которую, несомненно, имел в виду, равно как и его необходимость: «Мы также выставили и тот тезис, что исключение подобного рода высшей действенности художественного стиля, того источника, который лежит в основе всех его структурных оформлений, прямо ведет нас в объятия ***метафизического рационализма и отвлеченнейшего логицизма, который для всякого реального потребителя художественных ценностей, можно сказать, почти отвратителен***» (курсив мой – *К.З.*)[44].

Закономерен вопрос: в каком соотношении находятся первообраз стиля и первообраз художественной формы? И если при этом мы вспомним, что первообраз формы (на этот раз – вопреки старому платонизму) не есть некая неподвижная, «вечная» идея, но процесс роста той неделимой цельности внехудожественного и художественного, которая становится вместе с созданием самой формы, то мы увидим, что названный первообраз есть не что иное, как конкретизация и индивидуализация стилевого первообраза, определенный аспект его становления. Эти два первообраза в композиторской и вообще художественной практике неотделимы друг от друга, но должны различаться в теории. Различие – в результате: стиль, с одной стороны, «больше» формы, он – ее контекст, смысловое «поле», с другой, он – при всей его смысловой целостности, более *открыт*: он «неконкретнее» и «незавершеннее» (поскольку любое «поле» не обладает определенностью вещей). Поэтому форма и произведение обладают стилем, созданы в том или ином стиле, но они сами не тождественны стилю. Стиль продолжает оставаться чем-то иным по отношению к конкретным текстам, сконструированным по его законам и нормам. И никакой текст до конца не исчерпывает всего стиля – он только репрезентирует его.

Когда первообраз произведения (художественной формы) появляется в сознании художника в качестве первого проблеска, то этот первообраз рождается нераздельно от первообраза стиля или даже в контексте стиля как уже готовой, сформированной системы и часто даже готовой формы, если речь идет об искусстве канонического, традиционалистского типа. Ведь для фольклорного певца, менестреля, исполнителя мугамов и раг, даже во многом для Баха и Моцарта, не только первообраз стиля, но и сам стиль предшествуют моменту рождения первообраза формы. Чем сильнее в конструировании художественной формы проявляется личностное, индивидуально-авторское начало, тем в большей степени первообраз стиля сливается с первообразом формы, а в авангардном искусстве XX века, стремящемся конструировать совершенно новые, ранее несуществовавшие стили, они могут совпасть практически полностью.

Если мы вспомним, что любой первообраз, по Лосеву, развивается и осуществляется только как процесс, то увидим, что становление первообраза художественной формы в посттрадиционалистском искусстве (Бетховен, Вагнер, Скрябин) есть одновременно и становление первообраза индивидуального авторского стиля, иными словами, индивидуализация стиля эпохи. Но в силу того, что сам стиль, будучи абстрагирован от конкретных текстов и форм, потенциален, то в *процессе* творчества фактически совпадают понятия первообраза стиля и сформированного стиля. Иначе говоря, в творческом *процессе* композитор ощущает первообраз в том числе и как стиль, а стиль как первообраз.

Важно подчеркнуть, что стиль открыт и как бы незавершен только в сравнении с художественной формой, точнее даже, с художественной формой того произведения, которое обладает завершенным текстом. Сам же стиль вне сопоставления с произведением и формой – есть первичное художественное единство и целостность иного, сверхтекстового порядка, обеспечивающая единство и целостность произведения. Лосев даже пишет о ситуации в искусстве XX века, когда стиль оказывается чуть ли не единственным носителем смысла произведения, так как художественная форма оказывается «снятой»: «Форма искусства при всей ее огромной значимости... все же не является последним истоком и последней смысловой заданностью художественного стиля. Можно даже вообще снять форму и создать такое произведение искусства, художественный стиль которого будет прямо свидетельствовать о снятии формы, и все же какая-то основная, надформальная и смысловая, заданность художественного стиля будет резко бросаться в глаза и будет нас художественно вдохновлять»[45] – имеется в виду творчество Дос Пассоса, Сэлинджера, Борхерта, Белля, Г. Грина, Хемингуэя и других писателей XX века.

Воспитанные на культуре произведения, мы невольно придаем названной категории первостепенное значение – для нас именно произведение является наиболее непосредственной данностью искусства. Но представленная точка зрения Лосева на соотношение стиля и формы оказывается созвучной самым разнообразным видам искусства за пределами Европы Нового времени – от архаики до авангарда. И тог-

да содержание понятия «интертекст», ставшего весьма популярным в XX веке, обретает свою конкретность в стиле и системе стилей как первичных носителей художественных смыслов, как системе потенциально-эйдетической. В то же время и интертекст (как явление текстовое или «междутекстовое») существует в пространстве *сверх*текстовой системы стилей, а не наоборот.

И тогда художественные формы (произведения) предстанут как моменты наивысшего оформления (и одновременно – ограничения) стиля. А становление стиля и системы стилей (системы прообразов и моделей) и есть не что иное, как процесс истории художественного мышления. В этой вполне банальной формулировке нужно, однако, подчеркнуть следующее: упомянутый исторический процесс понимается не просто традиционно – как смена стилей. Имеется в виду, что сам стиль – это становление, потенция, развитие, порождение новых, производных, частных, индивидуальных стилей; это та стихия, в непрерывном движении которой кристаллизуются художественные смыслы.

Самотождественность произведения (художественной формы) тоже относительна, что особенно хорошо видно на примере музыки и театра – искусств не только временных, но и действенно-исполнительских. Как показывает практика, художественное произведение неизбежно переосмысляется, вовлекается в процесс жизни стиля – его развития и обновления.

Стиль, таким образом, выступает как универсальный первообраз, универсальный носитель художественного смысла и универсальный «словарь» (словарь не как средство перевода, а как ключ к смыслу). Добавим, что речь идет не просто о художественном смысле, но тут же акцентируется такая специфика искусства, как развитие и новая жизнь его смысла в истории. Стиль, таким образом, как бы «заряжен» смысловым развитием, ростом, он – потенциален, и поэтому произведение, при всей его завершенности, тоже содержит в себе не сразу раскрываемые смысловые потенции.

Прибавив третий элемент лосевского определения, получим, наконец, «последнее определение художественного стиля»: стиль «есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения»[46]. Здесь речь идет о той нераздельности собственно художественного и нехудожественного в искусстве, которая возникает, по Лосеву, с момента зарождения первообраза. Таким образом, соотнося тексты Лосева 1970-х[47] и 1920-х годов[48], возможно сделать вывод о понимании стиля как развертывания (эманации) первообраза, как своеобразного *единства* эйдетического художественного мира (эйдос – тождество идеи и формы), который достигает оформленности в произведениях, но лики которого мыслятся как возможность дальнейшего движения и становления новых смыслов. Не случайно статья Е.В. Назайкинского о ведущих исторических стилях в музыке названа «Музыкальные лики истории»[49].

Понятие «композиторская техника» пока не получило не только анализа со стороны проблемы «знак – значение», но и даже не подверглось должной теоретической рефлексии. В самом деле, оно широко используется в научных текстах как нечто вполне самоочевидное, но в то же время еще не вполне обрело статус термина (о чем говорит отсутствие этого слова в словарях и энциклопедиях).

В прошлом понятие «композиторская техника» применялось чаще в отношении каких-либо отдельных сторон композиции: так, говорилось о технике соединения голосов или аккордов. Но в наше время, от книги Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века»[50] до учебного пособия «Теория современной композиции»[51], о технике говорится едва ли не как о синониме музыкального языка и грамматики – что явилось обобщением самой практики композиторов, постоянно оперирующих понятиями: серийная, сериальная, алеаторическая, формульная, репетитивная и другие техники. На этой волне стали говорить о тональной и модальной техниках в различных вариантах.

Впрочем, слово «техника», помимо аспекта логико-конструктивного, имеет еще и иной аспект, указывающий на качество, на техническое совершенство во владении материалом. В этом значении о технике говорили, например, Г. Ларош, П. Чайковский и многие другие.

При теоретическом рассмотрении понятия «техника» необходимо различать указанные аспекты, что обрело особую актуальность в XX веке. Так, Стравинский оставил настоящую оду композиторской технике, имея в виду именно второй аспект – «высокую технику», максимально тесно соприкасающуюся со стилем: «Что такое техника? <...> Весь человек»; «техника это творчество, и потому она каждый раз проявляется по-новому»[52]. При этом Стравинский прекрасно понимает, что «существуют, конечно, другие узаконенные значения этого слова. У художников, например, есть техника акварели и гуаши – понятия, имеющие технологический смысл... В этом смысле можно говорить и о композиторской технике, потребной, например, для написания академической фуги»[53]. Стравинский продолжает: «Но в том значении, которое я придаю этому слову, самобытный композитор кристаллизует собственную, неповторимую технику... до известной степени техника и талант – одно и то же»[54].

Таким образом, следует разграничивать «высокую технику», которая фактически равнозначна таланту и индивидуальному стилю, и – технику «элементарную», или «технологию» (по точному выражению Стравинского). Понимание Стравинского в наши дни было продолжено Ю. Холоповым, сформулировавшим следующее определение: «“Стиль – это материал и техника”, то есть избираемый интонационный материал, круг звуковых объектов, а также столь же избирательно устанавливаемый способ технической обработки»[55].

Стиль, материал, техника – при всей разноуровневости этих понятий они сходны в одном: в известной абстрагированности от конкрет-

ного произведения (о стиле и технике обычно говорят как о некоем общем смысловом «поле» большого количества произведений). Ясно также, что «высокая техника» является знаком таланта, стиля и совершенства формы. Остановимся подробнее на элементарной, «технологической» стороне техники. Для этого имеет смысл провести дальнейшую дифференциацию понятий «материал» и «техника», условно абстрагировав в них внеиндивидуальные (общие) и индивидуализирующие моменты. В дальнейшем изложении под словом «техника» будет пониматься (вопреки Стравинскому) только технология.

На данном пути возникают следующие вопросы:

Каково место элементарной композиторской техники в ряду понятий: «стиль», «музыкальный язык», «материал»?

Если композиторская техника может восприниматься как знак, то что является означаемым? Или: о чем, собственно, несет информацию композиторская техника как таковая – в качестве пока еще только возможности произведения?

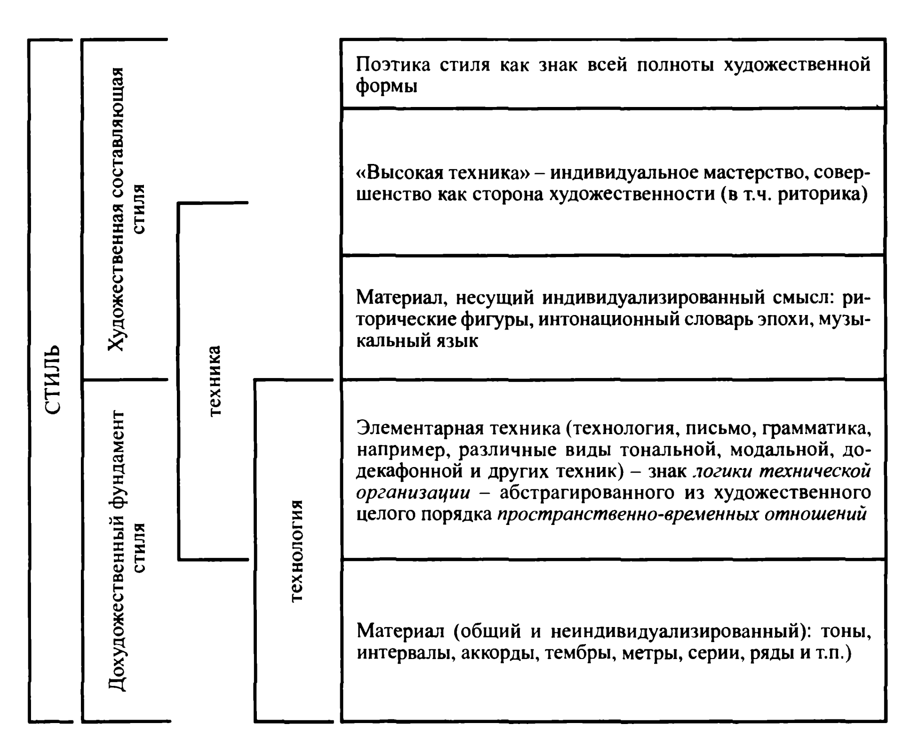
Что касается материала музыки, то он, несомненно, относится к сфере технологии (как ее фундамент). Однако, говоря о технике, как правило, имеют в виду не только материал, но и способ связи его элементов, способ построения: техника композиции непременно содержит в себе потенцию структурности, организации.

Техника, воспринятая как организация материала, оказывается едва ли не синонимом понятия «музыкальный язык» – но язык обычно и, что называется, «по определению» связывается с бóльшей смысловой насыщенностью; элементарная же техника, как известно, может быть и «голой» – то есть как бы свободной от смысла. Но и тогда она остается неким знаком! Знаком чего именно? Для ответа на этот вопрос резюмируем структуру стиля, освещенную в предыдущей главе.

Итак, стиль – это некое поле художественного эйдоса (смысла-формы), абстрагированное от конкретного единичного воплощения (произведения). К числу «первичных моделей» стиля относятся среди прочего и все элементы техники, которые суть стиль (= «срез» художественной формы) минус весь потенциал художественности. Если стиль, не являясь законченным целостным построением, все же *свидетельствует* о сфере эйдосов (смыслов–форм) того или иного художественного мира, то техника – всего лишь «формальный логос», принцип «упорядочивания материала» и свидетельство об организации.

Но что может означать принцип создания порядка в музыкальном произведении без собственно художественного начала, без какой бы то ни было образности (например, в школьных задачах по гармонии или упражнениях по полифонии)[56]? Речь может идти о порядке, который только создает первичные условия для художественной образности – о порядке, стало быть, пространственно-временнóм.

Представим для наглядности структуру художественного стиля в виде следующей таблицы (следует иметь в виду, что грани соседних уровней чаще оказываются достаточно размытыми и проницаемыми):



Таким образом, стиль можно рассматривать как знак порядка – высшего, художественного порядка, который неизменно вбирает в себя моменты непредсказуемости, индетерминированности. Композиторская техника, взятая в целом, является знаком порядка формально-логического, схематически-конструктивного. В силу сказанного именно композиторские техники несут самую достоверную информацию о соотношении «порядок – хаос» (в широком смысле) в истории музыкальной культуры. В классическую эпоху – XVII–XIX века – на уровне техники, всецело знаменовавшей порядок, хаос не мог получить сколько-нибудь ощутимого проявления. В XX столетии картина изменилась, но музыковеды стали фиксировать полноправность хаоса только применительно к алеаторическим видам техники, и то не слишком охотно.

А между тем, в XX веке о хаосе было очень много сказано представителями точных наук – математиками и физиками; без понятия «хаос» не обходятся представления об открытых и саморазвивающихся системах, термодинамика, квантовая механика и синергетика. За хаосом признается фундаментальная роль в жизни природы и отражающих ее естественнонаучных теориях – и более того, роль источника порядка.

В научной и, прежде всего, физико-математической картине мира понятие «хаос» связывалось с отсутствием детерминизма, с фактором вероятности, непредсказуемости развития систем, с системами открытыми, становящимися. Разумеется, такое понимание невозможно перенести в неизменном виде на художественное творчество, где строгий детерминизм исключен. Но вот что интересно: в то время как физиками сфор-

мулированы теории хаоса и даже законы хаоса, в изучении искусства (в котором нарушения порядка играют важнейшую роль) данное понятие пока не прижилось. Искусствоведы особенно любят находить порядок и строгие закономерности в свободной стихии художественного творчества и предпочитают не говорить об иррациональном и хаотическом. Некоторые музыковеды, видимо, из особой любви к порядку предпочитают всеми силами открещиваться даже от термина «атональность». Г. Вёльфлин, создавший типологию стилей: классических (где доминирует порядок) и акласических (где хаос ощутимо заявляет о своих правах), — и тот не применяет данную дихотомию, предпочитая более осторожный вариант: «тектоническое» и «атектоническое». В то же время в основе вёльфлиновской типологии лежит именно оппозиция «порядок — хаос».

О хаотичности мироздания, искусства и в особенности — музыки много размышляли романтики. Наследуя романтической и, прежде всего, вагнеровской традиции, Лосев определял всю музыку в целом как, с одной стороны, искусство числа (то есть предельного порядка), с другой — искусство хаотическое («гилетическое», «меональное»). Еще раз напомним: хаотичность музыки для Лосева означает не отсутствие порядка в ней самой, а только ее неспособность передавать как предметность физического мира, так и понятия в их конкретности — попросту говоря, музыка — это хаос физической предметности и логической понятийности.

В то же время европейская музыка Нового времени сделала очень много для преодоления своей изначальной хаотической, текучестановящейся природы. Во-первых, сложился феномен произведения со стабильным текстом; во-вторых, это произведение, как правило, имело стройную, законченную, иногда поистине архитектурную форму. Но сколько бы ни была стройна форма в музыке Моцарта и Шопена, как бы ни было логично развитие в музыке Баха, Бетховена и Брамса, всегда в той или иной мере в построении целого имели место проявления непредсказуемого, импровизационно-спонтанного — то есть неупорядоченного, хаотического. Время в европейской музыке от барокко до позднего романтизма, в принципе, детерминично, но в тематическом развитии и становлении формы всегда остаются зоны индетерминистских непредсказуемых решений, «зигзагов» и перерывов постепенности. Словом, порядок живой художественной формы, даже классической, несет в себе генетические «следы» хаоса.

Совсем иное дело, если мы возьмем не художественную форму, а абстрагируем из нее технику композиции как таковую: тонально-гармонические принципы, нормы метроритма, синтаксиса и фактурной организации. И тогда мы увидим, что эта система в европейской классической музыке полностью упорядочена, завершена в себе и нацелена на создание столь же завершенных произведений.

На пороге XX столетия хаотичность организации стала нарастать, и не только в самих музыкальных произведениях, но и, что особенно важно, на уровне техник. Возьмем, например, новую, расширенную тональность Дебюсси. Ситуация, в свое время зафиксированная Ю. Н. Холоповым (за новым аккордом может следовать любой аккорд, причем

на любой из двенадцати ступеней хроматической гаммы[57]) свидетельствует не только о новом гармоническом мышлении, но и о качественно новом уровне индетерминизма, то есть хаотичности всей звуковой материи и музыкального пространства–времени. Тут же классико-романтическое понимание формы «как процесса» обнаружило противодействие в лице нарождающихся признаков момент-формы: моменты не обязательно образуют единый, направленный процесс, время освобождается от «оков» детерминизма и, таким образом, становится принципиально хаотической структурой.

Но вот что особенно примечательно! Если в классико-романтическую эпоху автор, работая в рамках упорядоченной технической системы, обогащал ее элементами непредсказуемости и неупорядоченности (например, нарушение ожидания), то в первой половине XX века композиторы, работая с принципиально хаотическими техниками (будь то расширенная тональность Дебюсси, раннего Прокофьева и Бартока или «свободная атональность» Шёнберга и Веберна), стремятся противодействовать хаосу, «выращивая» те или иные варианты нового порядка. На этом пути самым примечательным и последовательным примером была додекафония: чисто внешняя организация звукового пространства, лишенного иерархии и функциональной дифференциации; внешняя – поскольку порядок следования звуков определяется не изнутри системы их связей, а привносится всецело решением композитора. Разумеется, сказанное относится лишь к элементарно-грамматическому слою додекафонии и не распространяется на ее качественно различные индивидуально-стилевые варианты, совмещающие признаки широкого спектра техник разного порядка (например, у Берга или Веберна).

Дальнейшая судьба серийного принципа хорошо известна: недолгое господство тотального сериализма у лидеров Дармштадта начала 1950-х годов обозначило предельную (за всю историю европейской музыки) жесткость организации и максимальную степень детерминизма – собственно, это вполне устоявшаяся, общепринятая точка зрения. Но важно осознать всю специфичность этой «жесткости» и отметить, что нарастание детерминизма композиции в музыке авангардистов второй волны сопровождалось не меньшим нарастанием хаотичности... (здесь уместно вспомнить, что в естественных науках работает и такое парадоксальное понятие, как «детерминированный хаос»!). Как это достигается? Ведь жесткодетерминистской организации подвергаются отдельные параметры, на которые «расщепилась» интонационная материя. В результате даже отдельный звук, который всегда был послушным материалом в руках композитора, теперь оказывается результатом пересечения различных структур. Композитор начинает с организации отдельных параметров – а «результирующая» музыка во многом выходит из-под его власти и позиционирует себя как хаос и непредсказуемость. Как пишет современный исследователь творчества Булеза, «автором произведения становится сама серия»[58]. Также мощнейшим фактором хаотичности становится организация времени, словно расколовшегося на множество красочных точек-«осколков». По мысли Булеза, «произведение становится

уже не "направленной архитектурой", продвигающейся от "начала" через известные "перипетии" к "концу"... время прослушивания становится не направленным – оно образует, если угодно, "шарики времени"»[59]. Исследователь комментирует: «Такое время уже не совсем и время, так как у него изъята последовательность. Делёз называет это время Эоном – «временем, которому нужно быть не бесконечным, а "бесконечно делимым"»[60]. Структуры могут быть предельно жестко детерминированы, но не время, в котором моменты-«шарики» не объединены ни непрерывностью направленного процесса, ни непрерывностью настоящего. Поэтому и переход к алеаторике, электронной музыке и вероятностной композиции вскоре после гегемонии тотального сериализма – есть не впадение в противоположную крайность, как это поначалу могло бы показаться, а следующий логически закономерный шаг истории. Композиторы осознанно стали вводить хаос (случайность) как принцип структуры. Примеры хорошо известны: открытые (вариабельные) формы у Булеза и Штокхаузена, непредсказуемые звуковые реализации графических партитур Кейджа и литературных текстов «интуитивной музыки» Штокхаузена, основанная на вероятности стохастическая музыка Ксенакиса и многое другое. К слову сказать, постсериальная, формульная техника Штокхаузена есть возвращение практически неограниченной свободы композитора: сама эта техника хаотична в силу повышенной дискретности и непредсказуемости методологии выведения целого из исходного ядра.

Вообще сочетание жесткой структурности с хаотической вероятностной открытостью формы на редкость точно отражает современную естественнонаучную «картину» мира (если ее можно назвать законченной картиной): структура (порождающая модель, формула), реализующаяся в становящейся, расширяющейся и, главное, непредсказуемой вселенной. Но в приведенном высказывании Штокхаузена кроется важнейший принцип освоения человека в неподвластном ему хаотическом пространстве, освоения, порождающего новую Гармонию и согласие с миром (хотя чаще эти Гармония и согласие выносятся «за скобки» музыки). Об этом кратко и точно сказал Кейдж: «Долг композитора – не сочинять, а принимать»[61]. И, проникая все глубже в хаотическую материю (в том числе звуковую) и принимая ее законы, мы обнаруживаем все больше и больше самоорганизующихся систем.

Подобно тому, как классическая композиторская техника (именно техника, а не конкретные тексты) заключала в себе порядок единственно возможной технической организации, так многие современные техники обнаруживают возможность формирования самых разных саморазвивающихся систем. Основные параметры классической техники заданы a priori и свидетельствуют об объективном порядке художественного континуума (пространства–времени). В XX веке техники стали изобретаться, и данный факт, как и природа изобретенных техник, свидетельствует, во-первых, о принципиальной хаотичности мира, а во-вторых, о неослабевающих поисках порядка либо путей к нему, предпринимаемых человеком.

Что является константой музыкального произведения? Нотный текст и интонация

В настоящее время текст принято понимать максимально широко – как любое сообщение в системе знаков самых разных типов. При таком понимании произведение искусства, будь то роман, картина, симфония, кинофильм, танец, архитектурные и садово-парковые комплексы, конечно, будут представлять различные виды текста – точнее, текста художественного. Принципиальное отличие художественного текста хорошо известно: его знаки не только несут определенные значения, но эти значения обладают свойством порождать открытый и, в случае наивысшего художественного уровня, неисчерпаемый ряд смыслов. Но во всех искусствах, кроме музыки, именно материально осуществленный текст является гарантом стабильности произведения и его смыслового ядра, подвергающегося многочисленным интерпретациям в сознании реципиентов.

Специфика музыки и максимально близкого ей танца, конечно, связана с тем очевидным обстоятельством, что музыкальное или хореографическое произведение – не предмет, а действие (действо). Впрочем, театр или кино – тоже действие, но, в отличие от музыки, они воспроизводят некий текст-предмет, несущий в себе всю смысловую полноту и только развертывающийся во времени. Музыка же, будучи на протяжении веков искусством устным, не только развертывается во времени, но и рождается и становится также во времени – сиюминутно и во многом непредсказуемо. Несколько веков существования нотописи и письменных музыкальных текстов, казалось бы, в корне изменили ситуацию, лишив музыку ее импровизационной специфики (да и то окончательно только на протяжении узкой «полоски», прочертившейся от XIX к XX веку) и сблизив с литературой и театром (кстати, показательно, что до XIX века любой литературный текст, как правило, читался вслух, а в XIX – наоборот, даже пьесы стали создаваться для чтения). Однако насколько действительно отмеченная специфика музыки была нивелирована?

Хорошо известно часто повторяемое положение: музыка существует только в исполнении. В принципе, это, конечно, верно. Но позволим отчасти усомниться в приведенном тезисе. В самом деле: если музыкант смотрит нотный текст и в его сознании возникают музыкальные образы (образы звучаний), то кто сможет утверждать, что он не познакомился с произведением, не постиг его смысл? А ведь данная ситуация – необходимое условие исполнения музыки и, следовательно, самого ее существования. Если исполнитель сначала не услышит внутренним слухом произведение, то он не поймет его, а значит, и не сможет осмысленно воспроизвести. Значит, музыкальный текст может существовать и без звучания – в сознании, но не в нотах?

На этот вопрос дает ответ М.Г. Арановский: «Музыкальным текстом мы будем называть такую звуковую последовательность, которая интерпретируется субъектом как относящаяся к музыке, представляет собой структуру, построенную по нормам какой-либо исторической

разновидности музыкального языка, и несет тот или иной интуитивно постигаемый смысл»[62]. В этом определении наиболее ценно и важно понимание музыкального текста исключительно как звукового, то есть звучащего, а не записанного, не нотного.

А каков же тогда статус нотного текста? Почему его не стоит считать музыкальным? И возможно ли в таком случае отождествить нотный текст с музыкальным произведением подобно тому, как подобное на практике происходит в большинстве других видов искусств, применительно к которым можно пренебречь теоретическим различием понятий «текст» и «произведение»? Или, попросту говоря, несет ли нотный текст всю полноту художественного смысла?

Предложенные вопросы могут показаться риторическими, и все же их постановка целесообразна, ибо может способствовать прояснению и уточнению некоторых важных эстетических положений, а возможно, и преодолению некоторых заблуждений.

Наиболее непосредственно и полно художественный смысл предстает в изобразительных искусствах, собственно, в них перед зрителем предстают сами образы как таковые. Текст литературного произведения также несет всю полноту смысла, хотя рождение образов (составляющих суть искусства) уже не столь прочно «привязано» к самому тексту, а по большей части завершается в фантазии читателя. И все же литературный текст содержит в себе все смыслы, необходимые, чтобы соответствующие образы возникали.

Представим, что нотный текст, скажем Моцарта, Шопена или Дебюсси, попал в руки человека, который владеет только нотной грамотой, но абсолютно не знаком со стилями названных композиторов и никогда не слышал не только их музыки, но и музыки за два века до них и два века после. Очевидно, что такой человек сможет сыграть прочитанное произведение, воспроизведя его звуковысотность и ритмику, но он не сможет узнать, как (в каком диапазоне вариантов) следует интонировать эту музыку. Но, как мы хорошо знаем, другая интонация – другой смысл. К примеру, можно одну и ту же мелодическую фразу спеть в голосовой манере старинной русской песни, блюза, оперного бельканто, рок-пения и т.д. Останется ли ее смысл тем же? Хотя новоевропейская музыкальная традиция абсолютизировала звуковысотный параметр, но даже для ее представителей ясна разница абсолютно невыразимой в нотах специфики стилевого интонирования. Впрочем, стилевое интонирование – только наиболее наглядный пример, чтобы показать различие смыслов, но и в рамках одного стиля существует масса способов разного слышания одних и тех же звуковых структур.

Достаточно общепризнано, что нотный текст относится к интонации как схема к образу, что и фиксирует Арановский: «А поскольку звучание музыки является ее подлинным бытием, то запись по отношению к нему оказывается всего лишь редуцированным, схематическим отражением, то есть только *знаком* истинной экзистенции музыки»[63]. Совершенно очевидно, что напечатанное литературное произведение в данном отношении находится между изобразительным искусством и музыкой. Знаки книжного текста (буквы) сами по себе не являются выразитель-

носмысловыми элементами художественного текста (в отличие от картины, где каждый малейший штрих экспрессивен и образно осмыслен), но означаемое книжного текста и есть художественные образы во всей их полноте. Художественный смысл музыки заключен исключительно в интонации, точнее, экспрессивно-эмоционально проинтонированной схемно-числовой конструкции, отображенной в нотном тексте. Но как раз экспрессивно-эмоциональная сторона интонации не поддается нотной фиксации, иными словами, означаемое нотного текста – еще не сам музыкальный образ, а лишь его звуковысотно-ритмическое «тело», числовой график (горизонталь – временнóй параметр, вертикаль – высотный) – то самое «*число*», *выражение жизни* которого, по мысли Лосева, и составляет сущность музыки. От себя добавлю: выражение интонационное, действенное и во многом импровизационно-непредсказуемое (как всегда и бывает во всякой реальной жизни).

Только что сказанное представляет собой принципиальный статус нотного текста в вымышленной идеальной ситуации. В то же время мы хорошо знаем, что нотные тексты отлично функционируют в качестве текстов художественных. Купив в магазине ноты, даже просвещенный любитель музыки, не говоря уже о профессионале, «слышит» интонации и вследствие этого может вообразить, что сами интонации запечатлены в нотном тексте. В результате чего это оказывается возможным?

Для сравнения вспомним, как действуют различные виды донотной, в частности, невменной записи. По точному замечанию Г. Орлова, «в отличие от более поздних западных нотаций, экфонетические знаки, невмы и буквы не предписывали, а намекали; они были своего рода «узелками на память», мнемоническими средствами, которые напоминали музыканту об определенных действиях на основе архетипических звуковых символов прочно усвоенной им родной традиции»[64]. Иными словами, указанные типы записи существуют только в контексте устной традиции и в дополнение к ней: «... невматические записи мелодий могли «читаться» только теми, кто уже знал эти мелодии. Ни один из типов невматического письма до сих пор расшифровать не удалось»[65]. При этом очень важно отметить, что невменная нотация давала некую схему звукового прообраза, а вот конкретные воплощения могли свободно достраиваться исполнителями – вспомним, настолько свободно, что со временем к григорианскому напеву стали добавляться дополнительные голоса.

«Нотация была призвана пробуждать в музыкантах глубоко интернализованные инстинкты музыкального поведения, выработанные обучением и опытом, а не снабжать их «чертежами» стандартных элементов музыкальной конструкции. Она не инструктировала, а намекала на то, в каких местах и что именно может быть добавлено в процессе превращения скелетной записи в звучащую музыку. Она предполагала спонтанность реакции на писанные указания, а не их педантичное исполнение, которое даже во времена Рамо и Баха считалось неприемлемо пресным и вульгарным»[66].

Столь пространная цитата нам понадобилась для того, чтобы показать суть мысли музыковеда: при всем принципиальном отличии нотно-линейного письма от более ранних форм записи сохраняется некий

глубинный уровень, на котором абсолютно все способы графической записи музыки обнаруживают общие и неустранимые черты. Различие только в том, *что именно* в каждой исторической форме понималось под схемой интонации, которая подлежала письменной фиксации.

Именно здесь мы получаем ответ на поставленный выше вопрос: почему все же нотные тексты могут функционировать в качестве текстов художественных и даже в качестве материальных носителей музыкального произведения, по сути не являясь ими? Это происходит в силу того же самого обстоятельства, которое позволяло музыкантам прошлых веков читать невменные тексты: то, что не фиксируется в нотах – а именно, специфика интонирования – восполняется данными, находящимися вне нотного текста, в русле устной исполнительской традиции.

Рассмотрим некоторые возможные контраргументы к высказанному тезису о принципиальной нехудожественности нотных текстов.

Контраргумент первый: быть может, характер интонирования не стоит рассматривать в качестве неотъемлемой части музыкального текста, а отнести полностью к области исполнительской интерпретации? Быть может, возможно допустить, что все существенное и константное – то, что определяет данное произведение, – содержится в нотном тексте, а вариантность звуковой реализации не касается этой сущности и ничего не меняет в понимании сущности произведения? Отчасти так дело и обстоит, но все же прав Арановский, не придавая нотному, незвучащему тексту статуса текста музыкального. Что нотный текст – только схема, это признано практически всеми, но схема не может выражать всей полноты художественного смысла, который неотделим от малейших и тончайших нюансов материального воплощения. Вспомним, что, согласно Лосеву, который в данном отношении отнюдь не оригинален и подытоживает наиболее здравые и глубокие положения эстетики, художественная форма есть тождество «смысловой предметности и качественной фактичности»[67].

Значит, из материально-качественного (акустического, интонационного) «тела» музыкальной формы невозможно изъять ни малейшей детали без ущерба для смысла. Данный вывод сделан только на основе положений общей эстетики.

Добавим к сказанному положение философии музыки. Музыка (еще раз вспомним определение Лосева) – это не только числа (в этом случае она слилась бы с математикой), но *выражение их жизни*. Находясь в русле данного, наиболее естественного – художественного, а не математического понимания музыки, невольно приходишь к выводу: одна только схемно-числовая (высотно-ритмическая) структура – *схема*, запечатленная в нотном тексте, без интонирования не может выразить *эйдос* – сущность музыкального смысла.

Второй контраргумент мог бы выглядеть таким образом: допустим, во времена Баха нотный текст действительно мог ничего не содержать, кроме звуковысотно-ритмического графика, однако к началу XX века нотная запись сделалась исключительно изощренной и детализированной. Так, может быть, обилие словесных и условно-знаковых ремарок способно дать столь полное представление об интонации, что нотный

текст (не по функции, а по существу) обрел наконец статус текста музыкального?

Ситуация с нотной записью в эпоху барокко как раз красноречиво свидетельствует об отсутствии принципиальных отличий от устной традиции: не записывали то, что было и так всем известно и понятно: темп, характер, динамическую нюансировку. Но уже в XVIII веке широко применялись динамические обозначения, причем не только forte, piano и т.п., но и «векторные» – указывающие на движение интонации (cresc., dim., вилочки, различные знаки туше). Конечно, эти «интонационные» указания были достаточно схематичны.

Романтики осуществили переворот: от утонченных игр с «готовым словом» в сложившихся системах стиля и языка искусство перешло к созданию нового слова и качественно иной индивидуализации произведений. Нотный текст стал отражать смыслы таких элементов языка, которые прежде не встречались и никому не были известны. Все это потребовало развития особой техники донесения смысла до реципиента: помимо текстовых обозначений, сюда относится и апелляция к программности, поясняющей замысел, и вообще обращение композиторов к литературной деятельности. Показательное сравнение: в музыке Баха внемузыкальные смыслы могли не обозначаться специально – именно потому, что относились к области «всем известного».

Конечно, композитор стремился достичь наиболее полного нотного воспроизведения своего замысла – Бетховен и Россини окончательно устранили импровизационные фрагменты текстов, фиксируя, соответственно, каденции солиста и вокальные колоратуры. Но привели ли все эти меры к тому, что исполнители стали точно воспроизводить замысел композитора и, как необходимое следствие, смысловой диапазон интерпретаций уменьшился?

Как раз наоборот! Чем индивидуализированнее концепция, например, у Шумана, Шопена, Берлиоза, Вагнера, Малера, тем более широким становится круг интерпретаций. Парадоксально, но увеличение и детализация знаков, направленных на уточнение облика интонации, привели к еще бóльшему разнообразию исполнительских воплощений. При этом продолжает существовать устная исполнительская, в том числе педагогическая, традиция, но индивидуализация интерпретаций возрастает прямо пропорционально индивидуализации композиторских замыслов. Именно в этом – суть романтического исполнительского стиля, не говоря уже о широчайшем спектре тенденций современного исполнительского искусства.

Нарушение устной исполнительской традиции, разрывы в ней, происходящие по тем или иным историческим причинам, приводят иной раз к полной потере «ключей» к интонированию, а значит, и смыслу музыки. Широко известен пример с музыкой барокко, и в особенности, Баха. Очевидно, что в потере «ключей» главную роль сыграл не столько временный уход этой музыки из практики (как известно, Бах никогда не был полностью забыт), сколько смена интрументария.

Вытеснение клавесинов и клавикордов фортепиано привело к совершенно новым возможностям интонирования, а эстетика XIX века

это новое интонирование всячески стимулировала. Появляются редакции Баха, например Черни, которые зафиксировали интереснейший исторический момент: как во времена Бетховена и Шопена понималась и слышалась музыка Баха? Как выяснилось, совсем неаутентично: то есть смысл выявлялся посредством не тех интонаций, а значит, неизбежно становился другим (собственно, разделения смысла и интонации можно и не делать: интонация – это выраженный музыкальный смысл). Однако, что особенно интересно и парадоксально, и Бетховен, и Шопен, и Лист, не слыша подлинного Баха, поняли его величие и, несмотря на сказанное, – увидели глубокий смысл в его музыке.

В непростой ситуации оказалось наследие Бетховена. Наступившая еще при жизни последнего классика романтическая эпоха тут же переинтонировала Бетховена в своем духе, именно в нем усматривая исток романтической музыки и, более того, ее романтического понимания. Но вряд ли можно отрицать, что классическая музыка, исполненная в романтическом духе, обретает совсем не тот смысл, который был присущ ей изначально. Сложность ситуации с Бетховеном в том, что целый ряд исполнительских приемов, характерных для романтической музыки, присутствовал и у самого Бетховена. Поэтому движение «к Бетховену XVIII столетия», к Бетховену, полностью деромантизированному, справедливо по большей части, но все же не полностью.

Впрочем, не только собственно художественные принципы романтической эпохи, но иногда и просто расхожие мифы (например, романтический миф о Бетховене – герое-титане) приводили к искажению смысла музыки. Особенно не повезло Сонате для фортепиано ор. 57, известной под названием «Аппассионата». Обостренно-драматический, поистине «сверхчеловеческий» (не в ницшеанском смысле) накал этой Сонаты привел к тому, что и ее лирические возвышенно-гимнические темы стали восприниматься как героические, с отстраненно-холодноватым величием. Лапидарность и простота мелодии и гармонии в побочной теме первой части и в теме второй спровоцировали их трактовку в сверхлично-героическом ключе. Романтикам оказалось невозможно воспринять мелодию, идущую по аккордовым звукам, как нежную лирику (она ассоциировалась «с революционными песнями типа «Марсельезы»[68].

Тем более сказанное относится к теме второй части, состоящей из простых аккордов в ровном ритме и практически совсем «без мелодии» – в контексте романтической поэтики подобная музыка связывалась обычно с образами предельно возвышенными и «строгими», с оттенком религиозной отрешенности. Бетховен же в обоих упомянутых случаях (в побочной теме первой части и в начале второй) ставит ремарку dolce, а «невыразительная» тема второй части как раз и послужила поводом для высказывания современного Бетховену критика о том, что эта музыка идет «от сердца к сердцу». Таким образом, вся лирика «Аппассионаты» буквально пронизана нежностью.

Следующий пример интересен тем, что связан с одним из ведущих композиторов XX столетия – времени, когда о разрыве устной исполнительской традиции вроде бы говорить не приходится. Это – Антон Веберн. Подобно Бетховену, он завершил эпоху и был «поднят на щит»

лидерами следующей – авангардистами второй половины XX века. Поэтому вопрос о том, как слышать и исполнять музыку Веберна, вроде бы ставить не приходится. Однако вопрос был поставлен – в связи с исполнением Марией Юдиной Вариаций ор. 27 Веберна. Вообще говоря, интерпретации Юдиной всегда отличались особой, повышенной свободой в отношении принятой устной исполнительской традиции, поэтому и ее исполнение Веберном было воспринято совершенно в том же русле. Это-то и стало основой, можно сказать, одного исторического недоразумения, которое было обстоятельно проанализировано в статье К.А. Жабинского[69]. Страстная, экспрессивная игра Юдиной многим критикам казалась не соответствующей антиромантическому духу большинства музыкальных направлений XX века. Так, по мнению Л. Е. Гаккеля, «Произведения Хиндемита, Кшенека, Веберна, даже Шёнберга обладали органикой и тонусом настолько иными против юдинских, что, полагаю, «плавились» от прикосновения артистки. Вариации ор. 27 Веберна, сонаты Хиндемита и Кшенека я слышал у Юдиной в концертном зале, и ощущение было именно такое»[70]. Дело в том, что образцовым на тот момент (упоминаемый концерт Юдиной состоялся в 1961 г.) считалось исполнение Вариаций Веберна Гленом Гульдом (гастролировавшим в России в 1957 г.), трактовавшим это произведение в духе «мондриановского геометризма» (по его собственным словам), а по сути дела – в духе второго авангарда с его структуралистской и абсолютно антиромантической ориентацией.

Именно так вторая половина XX столетия *захотела услышать* Веберна – причем не только Булез и Штокхаузен, но и принадлежавший к совершенно иной эстетике умудренный опытом Игорь Стравинский – с авангардистами его сближали, пожалуй, только неприязнь к любым следам романтического интонирования и страсть к порядку.

Однако Жабинский показывает, что сам Веберн придерживался иных художественных принципов – но этот факт успели подвергнуть забвению, ибо он не вписывался в новейшую авангардную «идеологию». По свидетельству О. Клемперера, Веберн играл на рояле «собственную музыку ... страстно... каждую ноту с огромным напряжением и фанатизмом»[71]. По воспоминаниям П. Штадлена – пианиста, впервые исполнившего Вариации ор. 27 в концерте, Веберн как интерпретатор «принадлежал к позднеромантической, экспансивно-экстатической традиции и ничуть этого не стеснялся»[72]. Однако композиторы конца XX века, сами отнюдь не авангардисты, в слышании веберновской музыки находились полностью под влиянием Булеза и Гульда, полагая нормой отнюдь не аутентичный подход Веберна: «Что у Гульда *было* прозрачным и хрустальным, у Юдиной *стало* активным и протестующим» (Б. Тищенко); «неожиданно романтичная, экспрессивная трактовка Вариаций Веберна» у Юдиной «весьма далека от *обычной графической манеры их исполнения*» (С. Слонимский)[73]. Что же – интуиция Юдиной позволила нам приблизиться к подлинному Веберну – Веберну, не порвавшему с экспрессионизмом, но с исключительным своеобразием развившему его принципы? Быть может: во всяком случае, такой знаток Веберна, как Эдисон Денисов, сказал о Юдиной: «...как хорошо она сыграла Вариации Веберна...»[74]

Впрочем, в наши задачи не входит решение вопроса о сущности музыкального стиля Веберна. Для нас важен следующий вывод: даже музыка, являющая свой смысл, как, казалось бы, чистую структуру, даже она поразительно быстро, войдя в эстетическое поле иной эпохи, отошла от присущего ей интонирования, существенно изменив свой смысл.

Еще один вывод: ни один музыкальный текст, коль скоро он представляет собой исполнительский вариант, а не сделанный автором инвариант, не может рассматриваться в качестве эталонного текста музыкального произведения и не может считаться текстом *самого* произведения.

Здесь уместно поставить еще два вопроса. Во-первых, возможно ли рассматривать в качестве эталона исполнение автором своего собственного произведения? Конечно, такое исполнение содержит неоценимые свидетельства об авторском слышании и интонировании. Однако нередко авторы утверждали, что другие исполнители играют их произведения лучше них самих – то есть возможно предположить, *точнее авторов воплощают их замысел?*

По большей части, конечно, именно это имеется в виду. Но и здесь не все так просто: замечательным «доказательством» ненадежности авторского понимания своей собственной музыки может послужить история Андрея Волконского и все той же Юдиной по поводу исполнения пианисткой Musica stricta (впрочем, этот пример не уникален). Услышав свое произведение в исполнении Юдиной, Волконский был крайне недоволен совершенным искажением своего замысла. Тем не менее, спустя некоторое время он признал, что Юдина играет очень хорошо – следовательно, он открыл для себя некие новые возможности своего текста, о которых вначале и не догадывался: «В ее исполнении была какая-то сила, невероятная энергия, редкая убежденность, и, конечно же, она сыграла в десять – в сто раз лучше меня»[75].

Второй и главный вопрос: если единственного, эталонного текста музыкального произведения не существует (ибо нотный текст – не музыкальный, а всего лишь схема), то где же тогда основа стабильности смысла музыкального произведения?

Подытоживая сказанное, приходится признать, что смысловой художественный инвариант музыкального произведения находится *совершенно там же*, где и прообраз неписьменной, устно исполняемой музыки, а именно, исключительно в сознании людей, и представляет собой не текст, а идеальный прообраз – эйдос.

Пока музыка была искусством устной традиции, в задачу музыкантов входило сохранение прообраза – особенно, если он мыслился как сакральный и данный свыше. В письменной музыкальной культуре, пока в сознании музыкантов жили устойчивые интонационные типы, нотный текст функционировал в качестве смыслового инварианта произведения, хотя, строго говоря, им и не являлся. С эпохи романтизма, когда интонационное высказывание становится предельно индивидуализированным, утонченно-детализированным, а его смысл – мерцающе-многозначным, как бы специально устремленным в бесконечность возможностей, смысловой инвариант все больше отдаляется от нотного текста и в еще бóльшей степени становится зоной подвижной неопре-

деленности. Именно это обстоятельство и можно рассматривать как далекую предпосылку кризиса самой идеи произведения в XX веке. И все же, пока произведение остается, даже такое, где письменный текст обходится вовсе без нот (например, в интуитивной музыке Штокхаузена «Из семи дней»), сохраняется идея «правильного» или «неправильного» исполнения, а значит, и смыслового инварианта, сколь бы он ни был нефиксируемым, неопределенным и подвиженым.

Интонация как духовная сущность музыки

Понятие интонации, как известно, использовалось Б.В. Асафьевым в качестве ключевого при анализе музыки с позиций ее смысла. Однако его дальнейшая судьба оказалась довольно двойственной. С одной стороны, содержание данного понятия вроде даже и не вызывает особых вопросов в силу своей достаточной очевидности: говоря кратко, интонация – это выраженный в звучании музыкальный смысл (музыка же, согласно Асафьеву, – искусство интонируемого смысла); «Мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется»[76]. Введение Асафьевым данного понятия обычно оценивается как одно из его наиболее значительных научных открытий, давших мощный стимул развитию ряда направлений отечественного музыковедения, ориентирующихся на постижение формы в единстве с содержанием (Е. В. Назайкинский, В. В. Медушевский, В. Н. Холопова и др.) Слово «интонировать» также закрепилось в лексиконе русских музыкантов, означая не просто исполнение или произнесение музыкальной фразы, а произнесение, подчеркнуто выразительное и нацеленное на передачу определенного музыкального смысла.

С другой стороны, судьба «интонации» как понятия теории музыки до сих пор вызывает дискуссии. Ходят легенды о мрачной шутке И.В. Способина, будто бы произнесшего на похоронах Асафьева: «Так мы и не узнали, что такое интонация».

Для зарубежного музыковедения, как правило, остается под вопросом как сам смысл асафьевского понятия интонации, так и (в тех случаях, когда этот смысл более или менее проясняется) необходимость введения нового термина. По мнению многих музыковедов, «интонация» оказывается синонимичной уже существующим терминам – таким, как, например, «мотив», «фраза», «мелодический оборот», но проигрывает приведенным терминам в определенности значения.

Другая группа синонимов, обычно предлагаемых взамен асафьевского понятия, связана с процессом живого озвучивания нотного текста: это – «исполнение», «произнесение», «артикулирование». Впрочем, русскому музыканту сразу становится очевидно, что предложенные варианты ближе не «интонации», а скорее – «интонированию» (последний термин имеет явные нюансы, связанные с подчеркнутой процессуальностью музыкального звучания).

Разнородность возможных «синонимов», из которых одни относятся к структурному членению музыкальной речи, а другие – к процессу

исполнения при совершенном игнорировании структурного аспекта, как раз и свидетельствует о необычайной емкости и синкретичности понятия «интонации», в котором смысл полностью и принципиально неотделим от формы его выражения.

Именно в этом и заключена причина востребованности понятия интонации, но в то же время и проблематичности его употребления в теоретическом музыкознании. Интонация сразу стала в центре специфической и формально изолированной терминосистемы самого Асафьева, но не всегда находила органичные выходы в существовавшие терминосистемы традиционного, классического музыкознания.

Незадолго до Асафьева термин «интонация» использовал другой выдающийся русский музыковед – Б.Л. Яворский – в своем строго теоретическом трактате «Строение музыкальной речи»[77]. Его первая часть – «Звуковая область музыкальной речи» – дает систему ладов и их созвучий (аккордов), построенную на основе динамических тяготений, ячейкой которых для Яворского стали тритонные системы (тритон с разрешением). Вторая часть озаглавлена: «Системные и ладовые тяготения во времени – Интонация (оборот)». Необходимо сделать небольшой экскурс в теорию Яворского, поскольку при всем принципиальном отличии его трактовки понятия «интонация» все же имеются некоторые немаловажные пересечения и с трактовкой Асафьева. Первая глава второй части сразу же начинается с определения: «**Наименьшей основной звуковой формой во времени** является **сопоставление** двух различных по тяготению звуков (или моментов) тритоновой системы – **интонация**, выразительность речи, передача ее смысла и характера»[78]. Далее мы узнаем, что интонация двучастна и состоит из устойчивого и неустойчивого моментов (в любой последовательности), что существуют также производные интонации (сложные, составные и смешанные), что интонация – это одноголосная мелодическая ячейка, соединение которых в многоголосии дает оборот. (Иными словами, оборот – это многоголосная интонация).

Как видим, и у Яворского интонация не ограничена какой-то конкретной масштабной структурой формы. Особенно интересно объяснение Яворским «протяжения интонации»: «**Наибольшее** и **наименьшее протяжение** интонации во времени соответствует наибольшей и наименьшей продолжительности дыхания и непрерывного сознания. Интонации более продолжительные, чем наибольшая единица сознания, не воспринимаются слухом, а менее продолжительные, че́м наименьшая единица сознания, воспринимаются как шум или стук»[79].

Из контекста достаточно очевидно, что загадочная «единица сознания» определяется человеческой способностью воспринимать какую-то часть высказывания как единовременную. Логично предположить, что «наибольшая» и «наименьшая» единицы сознания – это и есть пределы того временного отрезка, который сознание способно охватить в качестве момента настоящего времени. Отсюда становится ясно, что этот момент не имеет определенной продолжительности, он конструируется самим смыслом речи композитора – исполнителя и деятельностью слушателя.

Далее становится ясно, что сочетание устоя и неустоя, лежащее в основе интонации по Яворскому, есть единица не структурная, а смы-

словая и касается непосредственно динамики музыкальной речи, ее смысла. Может показаться, что этот смысл слишком абстрактен, ибо не отражает ни природы аффекта, ни жанра, ни стиля. Однако для Яворского (как, по-видимому, и для Э. Курта) именно энергия движения от неустоя к устою и наоборот являлась имманентно музыкальной основой всех прочих смыслов, которые мы можем усмотреть в музыке.

Отмеченные выше черты имеют определенное отношение к асафьевскому пониманию интонации. Некоторые понятия, введенные в музыкознание Яворским, – устой, неустой, симметричные лады (в частности, увеличенный и уменьшенный) – получили долгую жизнь. Но в целом его терминосистемы и стоящий за ними понятийный аппарат в силу их повышенной оригинальности не были адаптированы к «генеральной линии» музыкальной науки (а в Советском Союзе, как мы помним, без соотнесения с «генеральной линией» ничто не существовало и не развивалось).

Понятийный аппарат и не менее оригинальная терминосистема Асафьева как раз и заняла на определенное время положение «генеральной линии» советского музыковедения. Именно поэтому ее действительно критический анализ производился нечасто. Более того, к концу XX века стала появляться аллергия на наследие Асафьева, подпитываемая еще и спецификой асафьевского дискурса, являвшегося полной противоположностью методически-систематическому дискурсу Яворского. Однако, как бы то ни было, наследие Асафьева действительно содержит еще нераскрытый и неосвоенный богатейший потенциал, а понятие «интонация» объективно придало советскому музыковедению особый масштаб и глубину, связанную с выходами в сферы философии и эстетики, музыкальной социологии, теории исполнительского искусства.

В асафьевском термине «интонация» сошлись и синтезировались два совершенно разных варианта употребления этого слова. Во-первых, в русском языке интонация – это понятие филологии, применяющееся к характеристике обычной (немузыкальной) речи. Интонация речи – это ее, условно говоря, «мелодическая линия», ритмика, громкостные и темповые колебания. Именно это значение слова обусловило понимание музыкальной интонации Яворским, а вслед за ним Х. С. Кушнаревым, как явления мелодического, существующего в одноголосии. Впрочем оба музыканта также усвоили и другое значение слова, связанное с западноевропейской церковно-музыкальной традицией: интонация – это удержание в тоне, настройка в тон. «Интонация (intonatio, зачин, запев), начальная формула григорианского песнопения (лада)»[80]. Согласно этому значению, близкому «настройке» как попаданию «в тон» (in tono), и Яворский, и Асафьев говорили об определенности тонов в интонации. Кроме того, удержание «в тоне» связывает данный термин с такими понятиями, как «напряжение» и «энергия».

Объективное рассмотрение интонационной теории Асафьева находим в статье М. Г. Арановского «К интонационной теории мотива»[81]. Обсуждая соотношение мотива и интонации и отмечая, что «выражения «эта интонация» или «этот мотив» иногда синонимичны, исследователь справедливо пишет: «При этом мы, как правило, не замечаем, что

употребляем термины, относящиеся, в сущности, к разным научным теориям, имеющим различное происхождение, различный статус»[82]. Столь же объективно Арановский сравнивает судьбу традиционной и асафьевской теорий: «Не умолчим и о слабостях обоих направлений. Традиционная теория, первоначально не задававшаяся высокими научными целями, но впоследствии все-таки вынужденная их поставить, так и не сумела до конца преодолеть присущий ей прагматизм. Теория же интонации, увы, не смогла выработать собственный аналитический аппарат, что, кстати, отрицательно сказалось на ее репутации»[83]. Последнее иллюстрирует недавнее высказывание Л. О. Акопяна о том, что, по его мнению, Асафьев никакой теории не создал, а просто констатировал нечто самоочевидное[84].

Что же именно является «другим» в асафьевской теории интонации и почему она не могла полностью вписаться в традиционную теорию? Прежде всего, в ответ на мысль Арановского стоит отметить, что привычка рассматривать интонацию в контексте музыкально-теоретических терминов была задана с самого начала Яворским, а затем и Асафьевым. Ведь термин «интонация» широко применяется не только во второй книге «Музыкальная форма как процесс», имеющей соответствующее название («Интонация») и посвященной свободным рассуждениям об истории музыки, но и в первой книге, – среди категорий музыкальной формы и синтаксиса. А ведь интонация – ячейка речи как смысла, а не как формальной конструкции.

В то же время ни смысл музыки, ни ее образ, как отмечалось выше, не являются понятиями теории музыки, по крайней мере современной. Смысл – предмет герменевтики, а его природа и сущность – предмет философии музыки. Интонация же понимается Асафьевым прямо и определенно не как структурная единица музыкальной речи (хотя часто может с ней полностью совпадать), а как единица смысловая. От намерения Яворского связать эту новую динамически-смысловую единицу со структурной стороной Асафьев отказался. Поэтому и интонация является прежде всего термином философии музыки. «Взрыв» собственно теоретической терминосистемы привел к возможности существенного обогащения предметного поля музыкальной науки. Как справедливо отмечает В. В. Медушевский, «Сразу же интонационное учение выступило и в роли перспективной исследовательской программы, нацеленной на будущее и способной преодолеть разрывы между технологией и эстетикой, философией, психологией музыки»[85].

Но что значит «смысловая единица» безотносительно к структурному членению? Ведь то, что любой мотив и любая фраза несут в себе смысл, – совершенно несомненно. В чем тогда необходимость введения понятия «интонация»?

Здесь протягивается определенная нить к Яворскому, хотя сам Асафьев к подобной аргументации прямо не прибегал. Все же и нить, и аргументация логически неизбежно вытекают из асафьевского понимания интонации. Под «единицей» (первичной структурой) или, лучше сказать, «ячейкой» музыкального смысла, вероятно, следует понимать такую структуру, которая воспринимается в качестве единовременной. Иначе

говоря, воспринимается как «слово», целиком умещающееся в моменте настоящего времени и несущее относительно целостный смысл. Именно целостность смысла и «снимает» безостановочную текучесть времени, организуя и концентрируя его в то, что возможно назвать словом «теперь» («сейчас»). Но, поскольку ощущение настоящего момента, во-первых, не обязательно «привязано» к конкретным структурам формы (таким, как, например, мотив), а, во-вторых, является многоуровневым (настоящий момент как мотив, фраза, период, простая форма, произведение в целом), то интонация принципиально не коррелирует со структурными категориями и так же принципиально многоуровнева. Арановский дал рабочее определение интонации как «*момента выразительности* того или иного музыкального звучания...»[86]

О принципиальной связи интонации с восприятием настоящего момента говорит и В. В. Медушевский: «Процессуальную сторону музыки музыковедение неожиданно связало с интонационной природой музыки, а симультанно-вневременную – с архитектоничностью, конструктивностью, формой-кристаллом, схемой. Неточность этого решения обнаруживается в сопоставлении с фактами нейросемиотики. Ведь именно правое полушарие – а в нем укоренена интонационная сторона формы – обладает способностью осуществлять симультанные синтезы, левое же – аналитическое – ответственно за осознание временных процессов. Поэтому процессуальность скорее бы нужно сопоставить с грамматическим развертыванием, а становление одномоментного образа – с интонационно-драматургической стороной»[87].

Отмечая правомерность мысли Медушевского о связи понятия «интонация» с симультанным синтезом восприятия времени, отметим, что и «процессуальную сторону музыки музыковедение связало с интонационной природой» совсем не так уж «неожиданно». С самого начала (с Яворского и Асафьева) интонация связывалась с речью, а, например, мотив – с языком; интонация – с формой-процессом, мотив – с формой-кристаллом. Интонация – это всегда движение, протекание, действие, энергия, «жест»... – но все это и в самом деле схватывается сознанием одномоментно. Следовательно, природа интонации диалектична, внутренне противоречива и основана на единстве противоположностей. В этом – еще одна причина его «трений» с традиционной теорией музыки, основанной на формально-логическом дискурсе.

Послеасафьевское музыковедение не было свободно от некоторых предрассудков относительно понятия «интонация». Иными словами, последователи Асафьева не всегда осознавали введенное понятие во всей его специфической новизне и своеобразии. Предрассудок первый: музыкальная интонация часто понималась как слишком прямое отражение интонации речевой со всеми ее свойствами и, как следствие, мыслилась в качестве одноголосных попевок (Яворский, Кушнарев). В то же время Асафьев писал об интонациях-тембрах, о ритме как интонации. Ведь, к примеру, барабанный бой во время какого-нибудь африканского ритуала, несомненно, является сильнейшим выражением смысла, который энергично интонируется посредством ударов. Асафьев отмечал, что «интонационность» присуща и ударности: во-первых, через тембровость,

во-вторых, все-таки, через наличие *тона, тонуса*, акцента, значит, напряженности, «весомости» звука[88]. Известна мысль Асафьева о том, что «неинтонируемого ритма в музыке нет и быть не может»[89]. При этом он, конечно же, прекрасно знал, что существует музыка (как архаическая, так и новейшая), состоящая только из одного ритма, без тоновой определенности и качественных различий высот. При этом необходимо помнить фундаментальное положение Асафьева: «Без интонирования и вне интонирования музыки нет»[90]; музыка – «прежде всего *искусство интонирования*, а вне интонации – только комбинации звуков...»[91]

Предрассудок второй, являющийся продолжением первого, связан с тем, что слишком большое внимание уделяется корню слова «интонация» – «тон». Даже Асафьев в самом начале второй книги «Музыкальная форма как процесс» («Интонация») дает недвусмысленные соотнесения интонации и интонирования с соотношением тонов. Но в данном случае ученый хочет, во-первых, подчеркнуть специфику именно музыкальной интонации в сравнении с речевой, а во-вторых, как это видно из контекста, проследить исторический процесс становления самостоятельной музыкальной интонации из искусства «ритмо–слово–тон–интонации», каковым являлся григорианский хорал: «Так или иначе, но только с установлением и закреплением в европейском общественном сознании интервалов в их музыкальной сущности начинается действительная история музыки в Европе, а искусство ритмо-интонации с его единством слова-тона остается только культовым...[92]

Современная эпоха знает впечатляющие примеры отказа музыки от тоново-интервальной определенности – в сонористических, электронных композициях. Интонация меняет свой облик и «состав». Закономерен вопрос – интонация ли это? Многие музыковеды по различным поводам говорят об утрате интонационности в некоторых течениях новейшей музыки. Но, опираясь на приведенные выше определения Асафьева, мы можем сказать: если в звуках выражен музыкальный смысл, он выражен через интонацию, какой бы непривычной она ни казалась.

Закономерен и такой ход мысли: можно ли говорить о смысле, а значит, и об интонации (как и о самом искусстве музыки), если звуки (например, во многих произведениях Кейджа) складываются в некие комплексы случайно, при отсутствии их прообраза в сознании музыканта – при отсутствии предслышания? Возможно ответить, что именно такая ситуация как раз и подтверждает от противного универсальную интонационность музыки: поиски интонации, ее случайное рождение и узнавание как некоего смысла правдиво отражают современное положение вещей: искусство не претендует на сообщение смыслов, оно часто не в состоянии владеть ими, но занимается их случайным, спонтанным обнаружением.

Предрассудок третий: вопреки постоянным разъяснениям Асафьева, интонацию все же иногда рассматривают вне звучания и вне образа звучания. Это проявилось даже в цитировавшейся содержательной статье Арановского, который критикует функциональный подход к мотиву, присущий А. Б. Марксу, а также метрическую теорию мотива Х. Римана, противопоставляя им «интонационную теорию мотива». Однако посмо-

трим, какой вывод он предлагает на основе «интонационной теории»: «...*сущность мотива* как части темы заключена именно в его *индивидуализированной звуковысотной форме*»[93].Тем самым Арановский фактически свел интонацию (поскольку именно она является основой мотива) к звуковысотности – то есть к абстрактному параметру звучания, существенно отличному от конкретной целостности звучащей интонации.

Еще раз подчеркнем: под смыслом музыки имеется в виду ее собственный смысл – смысл самой интонации, неназываемый и неопределимый в понятиях и образах физического мира. Но что же представляет собой этот чисто интонационный смысл, если мы попытаемся определить его не с помощью предельно глубокой, сугубо философской терминологии Лосева («жизнь и становление чисел»), а в словах, более простых и понятных человеку, соприкасающемуся с музыкой и слышащему в ней предельно близкие себе смыслы и сообщения?

«Жизнь и становление» без определенного видимого и ощущаемого субъекта жизни (число в данном случае без остатка растворено в музыке – оно и есть сама музыка как схематическая основа) – это не что иное, как духовная энергия. Рабочее определение музыки как духовной энергии, непосредственно воплощенной в звуках, вряд ли вызовет возражение. Еще Э. Курт создал энергетическую концепцию, оказавшую существенное влияние на Асафьева. Правда, советское музыковедение отнеслось к этой концепции довольно критически, усматривая в неопределенном понятии «энергия» (опять-таки очень отдаленном от традиций теоретического музыкознания) нечто мистическое. Надо отметить, что асафьевское понятие интонации значительно конкретнее и ближе к «материи музыки» (кстати, тоже термин Асафьева), чем куртовская энергия, и при этом оно сохраняет очевидную связь с последней (интонация, как говорилось, – удерживание в тоне, тонусе, напряжении).

Таким образом, можно дать рабочее и предварительное определение интонации в следующем виде: интонация – звучащая, исполняемая или представляемая «ячейка» музыкальной речи (музыкальное «слово») во всей полноте ее качеств и параметров, обладающая относительно цельным смыслом и благодаря этому воспринимаемая слушателем единовременно, одномоментно.

Основа интонации (мелодическая, ритмическая, ладовая, гармоническая, тембровая) зафиксирована в нотном тексте (при его наличии) и представляет собой ее схемно-числовой слой (см. с. 59) – то самое лосевское число, которое обретает жизнь в музыке. Однако любой музыкант знает, что между нотным текстом и звучащей музыкой имеется важнейшее посредствующее звено – представление интонации в сознании, образ интонации, ее эйдос. Прежде чем сыграть фразу, музыкант хорошо знает, как именно она должна быть сыграна, проинтонирована. В случае отсутствия нотного текста этот эйдос и становится основой интонации (впрочем, еще раз уточним, что на практике нотный текст выступает как интонационная основа чаще всего вместе с образом интонации, сложившимся в коллективной исполнительской и педагогической традиции). Логично было бы заключить, что звучащая интонация – не что иное, как звуковое воплощение (исполнение) ее образа. Так чаще

всего, вероятно, и было в культурах традиционалистского типа (в том числе в фольклоре), где нововведения и изменения происходили нечасто и небыстро. Но в посттрадиционалистской культуре (Европа Нового времени, с кульминацией в XIX–XX веках) между прообразом интонации и ее звуковым воплощением стал возникать «зазор», в некоторых случаях доходивший до «разрыва». И поэтому в современных условиях предложенный выше вывод был бы слишком схематичным, абстрактным и далеким от реальной действительности.

В самом деле, настоящий исполнитель хорошо знает, что реальное звучание интонации (ее динамический, артикуляционный, агогический, темповый и другие аспекты) варьируется от исполнения к исполнению, не говоря уже об исполнении разными артистами. Поэтому, с одной стороны, интонация воплощает образ, «звучащий» в фантазии исполнителя, а с другой, каждый раз вносит в него нечто новое, неожиданное, импровизационное, непредсказуемое. Именно на данном уровне и сохраняется природа музыки как действия, а не законченного результата, даже в условиях полностью фиксированного нотного текста.

Конечно, у разных исполнителей «коэффициент импровизационности» весьма различен. Есть и такие, которые достаточно точно стремятся воплотить свой замысел, иные и вовсе могут полагаться на «вдохновение» и не особенно задумываются заранее о каждой детали. Но, пожалуй, в данном отношении наиболее удаленной от крайностей и поэтому показательной является позиция В. Софроницкого. Великий пианист заявлял, что перед исполнением знает во всех мельчайших деталях, как должно звучать произведение, но во время исполнения значительно отклоняется от своего заранее продуманного плана. Значит, интонация-эйдос и реальная интонация находятся в непростых соотношениях: эйдос схватывает духовную энергию в некую целостность, мысленную структуру. Звучащая интонация, сохраняя эту смысловую целостность, вновь «впускает» безостановочный поток хаотической спонтанной энергии и дает ему права.

Понятно, что такие аспекты интонации, как артикуляция, агогика и динамика, исключительно важны для создающегося музыкального образа. Для исполнительского искусства они не менее важны, чем гармония, мелодия и ритм для композитора. И они оказывают воздействие на смысл музыки сильнейшим и самым непосредственным способом. Поэтому возникает важнейший вопрос: как соотносятся вариативность интонации и константность смысла музыкального образа? Ведь если мы допустим, что образный строй одного и того же произведения может варьироваться до беспредельности, то это будет равносильно признанию бессодержательности (бессмысленности) музыки, из которой можно сделать все что угодно.

Таким образом, упомянутые выше трактовки интонации как свойства музыкальной речи, как формы-процесса, безусловно, справедливы, но не фиксируют главного – того, что неизменно присутствует в рабочих определениях Асафьева, а именно, понимания интонации как воплощенной мысли. Вспомним, что в XVIII–XIX веках композиторы-практики называли темы музыкальных произведений «мыслями» или «идеями». Между прочим, и Асафьев, если и отождествляет интонацию с

привычными теоретическими понятиями, то чаще – именно с «темой». «Тема – интонация, не теряющая в «протяженности» монументальных форм своей выразительности, всегда узнаваемая и «приветствуемая» слухом как источник и опора симфонического развития»[94]; «...темы, т.е. интонации, вызывающие *развитие* и становящиеся его стимулом и обобщением»[95]. Обратим внимание, что тема, в отличие от фразы, мотива и периода, есть понятие функциональное, а не структурное (могущее получать различные структурные воплощения – ср. темы фуги и вариаций), и этим сближается с интонацией. Безусловно, всякая тема – интонация. Но далеко не всякая интонация – тема.

Однако вернемся к вопросу об интонации как звуковом воплощении смысла. В связи с этим мы уже разделили образ интонации в сознании (эйдос) и реально звучащую интонацию. Это – всем известный и неоспоримый факт бытия музыки. Медушевский для обозначения незвучащего прообраза даже применяет понятие «протоинтонация». Но Асафьев, что стоит отметить, такого терминологического разделения не производит. Он понимает интонацию в единстве ее существующего в сознании незвучащего прообраза и – реального звучания. В соответствующем контексте Асафьев определяет интонацию как «*комплекс музыкальных помыслов*, постоянно находящихся в сознании общественной среды»[96]. С этой стороной интонации связано и понятие «интонационного словаря эпохи» – словаря, разумеется, в смысле совокупности смысловыражающих единиц, а не «глоссария», раскрывающего конкретный смысл или дающего перевод.

Интонационный словарь существует в сознании музыкально развитых людей, и именно он, во-первых, является хранилищем всех музыкальных смыслов (в равной степени – в устных и письменных музыкальных культурах), а во-вторых и в том числе, является единственным носителем представлений о допустимых границах интерпретации, об определенности музыкальных смыслов. Еще раз подчеркнем, что отсутствие подобных границ (при всей их зыбкости и условности) означало бы отсутствие определенности музыкального смысла, а тем самым – отсутствие самого этого смысла, а значит – и бессмысленность любой музыки вообще. О том, что именно интонация как «помысел» звучания, а ни в коем случае не нотный текст является носителем музыкального художественного смысла, хорошо свидетельствует привычная ситуация, когда начинающий ученик, разбирающий непонятный для него нотный текст, может совершенно не отразить его интонационной природы, играть неосмысленно.

Таким образом, вслед за нашим предварительным определением интонации необходимо сказать, что *интонация* есть единство представления (мысли, *эйдоса*) и его выражения – *интонирования*. Это единство противоположностей чрезвычайно важно для постклассического музыковедения, оперирующего не только завершенными системами – текстами, произведениями, формами, стилями, но и нацеленного на постижение названных феноменов как открытых систем, проживающих свою жизнь в истории, меняющихся и (еще один производный термин Асафьева) – *переинтонирующихся*.

Сказанное выше призвано обратить внимание на невозможность всерьез на современном уровне заниматься историей музыки в отрыве от исполнительского фактора и фактора ее реального бытования в обществе, равно как и на невозможность приближаться к постижению природы музыкального смысла, а значит, и к изучению всех конкретных смыслов, таящихся в музыке, вне конкретного исполнения. Музыкально-философское понятие интонации и призвано стать «точкой схода» всех необходимых дискурсов. При этом проблематичность его употребления остается, но осознание специфики данного понятия как философского может устранить возникавшие прежде недоразумения.

Представляется, что уже одно это оправдывает существование понятия «интонация» именно в том варианте, который был создан Асафьевым. Современная зарубежная музыкальная наука и композиторская практика начали широко использовать понятие жеста, которое, можно сказать, даже стало «модным» в последнее время. Т.В. Цареградская, анализируя систему понятий Б. Фернихоу, пишет: «...жест сходен в своих характеристиках с мотивными структурами: ему присущи индивидуальный тембр, динамика, звуковысотность. Его отличие состоит прежде всего в том, что он понимается как непосредственная *динамическая структура, феномен в непрерывном становлении*»[97]. И вместе с тем: «Жест как целостность, превышающая сумму частей, — разве не стоит за этим понимание его как гештальта?»[98].

Но разве сказанное не означает приближение мысли композитора — нашего современника именно к тому, что около века назад было осмыслено Асафьевым как интонация? Кратко очертив контекст применения Фернихоу понятия жеста, мы находим понятия фигуры и ауры: «Идея фигуры, понимаемая как конструктивная и целенаправленная переформулировка жеста, должна проложить путь к ауре, воображаемому идеалу произведения, вступающему в разговор со слушателем — как если бы он был равноправным всепонимающим субъектом»[99].

Не ставя целью провести все возможные параллели между понятийным аппаратом и терминосистемами Асафьева и Фернихоу, отметим лишь, что понятие «интонация», во-первых, более «внутренне музыкально», чем жест, фигура и аура, а во-вторых, содержит все их в себе в качестве своих неотъемлемых граней.

Интонационный словарь эпохи и музыкальный социум. Традиция и эксперимент

Специфика асафьевского понятия интонации, трактуемого как единство прообраза звучания в сознании и всей полноты звукового воплощения, позволяет в этом же свете рассмотреть и производные понятия: интонационный словарь эпохи, переинтонирование и т.п. Перечисленные понятия соединяют в себе предметные поля теории музыки, ее же истории, философии, эстетики, психологии, социологии, наконец, педагогики и могут послужить инструментом обогащения знаний в указанных отраслях. На современном этапе истории музыкальной куль-

туры это чрезвычайно актуально, поскольку проблемы, поставленные музыкальной практикой сегодняшнего дня, требуют именно комплексного междисциплинарного подхода.

Асафьев наглядно продемонстрировал возможность такого подхода, рассматривая историю музыки в теснейшей связи с историей социума. «Дочернее» понятие интонации – «интонационный словарь эпохи» – касается не только самой музыки, но и общественного музыкального сознания, его содержания и уровня культуры музыкантов – профессионалов и любителей.

Вводя понятие «интонационный словарь», Асафьев имел в виду фонд, запас интонаций, без какого-либо их перевода на внемузыкальный язык (в таком же значении использовал понятие «музыкальный язык» и Булез). Впрочем, перевод и не требуется, поскольку интонация – это именно осмысленный и смыслонесущий комплекс звуков в отличие, например, от перечня интервалов или аккордов, взятых абстрактно, вне музыкального звучания. Сразу же уточним, что если мы представим любой интервал в определенном ритме, тембре, ладовом контексте, то он уже станет интонацией – смыслом, выраженным в звуках. Попутно заметим, что сводить интонацию к интервалу в контексте лада было свойственно Яворскому – иными словами, его понимание термина отличается от асафьевского, поскольку не предполагает всей полноты звучания в единстве всех его параметров. Значение, которым Яворский наделял термин, более специфически музыкально-теоретично и аналитично.

Асафьевская трактовка позволяет рассмотреть понятия интонации и в особенности интонационного словаря эпохи в качестве ключевых при исследовании музыкальной культуры общества, а не только музыкального языка, стиля и отдельных произведений. В самом деле: что такое интонационный словарь эпохи? Возьмем сначала ситуацию устных музыкальных традиций. Никаких записанных текстов нет, музыка существует только в тот момент, когда она исполняется. На исторически развитых ступенях устной музыкальной культуры исполняющиеся звуковые тексты достаточно стабильны (возможно, на первоначальной, самой первобытной ступени дело обстояло иначе): будь то музыкальная составляющая религиозных ритуалов или же фольклор. О чем это говорит? В музыкальном сознании носителей устных традиций существовал практически готовый набор не только отдельных интонаций, но и интонаций высшего порядка – законченных звуковых текстов (например, народных песен). В свою очередь, относительная стабильность звуковых текстов свидетельствует об отношении к ним как образцам для постоянного воспроизведения, как носителям определенных смыслов и ценностей. Таким образом, интонационный словарь устных музыкальных культур – не только фонд и не только смысловой фонд, но и, если угодно, также фонд ценностный и эйдетический.

До сих пор мы говорили об интонационном словаре устных музыкальных культур вообще, абстрагируясь от его носителей. Вероятно, понятие «носитель музыкальной традиции можно использовать по аналогии с понятием «носитель языка», с той лишь разницей, что носителями языка являются те, кто говорит на нем в совершенстве. Иначе говоря,

носитель языка – всегда активный, действующий носитель. В ряде музыкальных традиций, например во многих фольклорных, дело обстоит почти так же: там, где функции композитора, исполнителя и слушателя еще не выделились, практически все нормальные члены общества поют народные песни, танцуют, то есть живут естественной жизнью внутри своей родной музыкальной традиции. С развитием устной музыкальной традиции в ней появляются свои профессионалы: прежде всего, вне фольклорной культуры (о феномене устного музыкального профессионализма написала обстоятельное исследование Н. Г. Шахназарова[100]), но также и в фольклоре: например, особые умельцы – виртуозы в игре на музыкальных инструментах, плакальщицы и т.п. Внутри музыкальной традиции выделяются более активные носители, навыки которых позволяют им держать в памяти значительный интонационный словарь. Другие люди, не обладающие особыми навыками, представляют данную традицию пассивно: они не участвуют в воспроизведении музыки, но ее язык им понятен, это «их собственная» музыка. Она является их собственной потому, что в их памяти также имеется бо́льший или меньший набор интонаций, позволяющий воспринимать музыкальные смыслы. Таким образом, интонационный словарь каждого человека является более или менее полной проекцией интонационного словаря эпохи (точнее, тех или иных музыкальных традиций). Такие индивидуальные проекции словаря эпохи различаются количественно и качественно, в зависимости от музыкальной одаренности конкретных носителей традиции, степени их активности или пассивности.

Поэтому интонационный словарь эпохи, в отличие от возможных словарей мелодических и ритмических фигур, аккордов, ладов и других выделенных из целого сторон интонации, существует именно в сознании людей, а не в нотах, учебниках и трактатах. Применительно к устным музыкальным культурам данный тезис не может вызвать возражений. Однако и в письменной традиции смысл, образ интонации существуют в «устной» исполнительской традиции, без которой нотные тексты не могли бы аккумулировать в себе художественный смысл схематически записанного текста.

Интонация как музыкальное выражение (исполнение) смысла имеет два слоя. Первый можно назвать, условно говоря, «числовым», поскольку он связан с интерваликой, аккордикой, вообще – со звуковысотностью, а также ритмикой (соотношением длительностей, метром). Второй слой касается «выражения числа» – вопроса, не «что» звучит, а «как» – поэтому его можно столь же условно назвать «экспрессивным».

Совершенно очевидно, что для полноты музыкального смысла экспрессивный слой интонации оказывается не менее важным, чем числовой. На первый взгляд может показаться, что числовой слой является инвариантным, стабильным, а экспрессивный – целиком находится во власти исполнителя и, следовательно, отличается особой изменчивостью. Но такая точка зрения отражает ситуацию, специфичную для европейской музыки XIX и первой половины XX веков. Более того, само разделение интонации на слои, только что произведенное, инспирировано именно этой спецификой – наличием нотных текстов, фик-

сирующих именно числовой слой. Для других музыкальных традиций само такое разделение может показаться искусственным, несущественным и даже ненужным.

Так, в доромантической музыке числовой слой, благодаря обильному использованию украшений, оказывался не менее вариантным, чем экспрессивный – а возможно, что и еще более вариантным. То же самое можем сказать о произведениях второй половины XX века, использующих алеаторическую технику. Тем не менее, выделение в интонации инвариантного и вариативного слоев – также очень важно. Только при этом нельзя поддаваться иллюзии их обязательного совпадения с соотношением числового и экспрессивного слоев – два указанных соотношения находятся в принципиально разных плоскостях, хотя иногда могут и совмещаться.

Когда Лосев говорил о музыке как о жизни и становлении чисел, он фактически охватывал специфику музыкальной интонации в нерасторжимом единстве ее двух слоев: числового и экспрессивного.

Интонационный словарь эпохи составляет важнейшую, базовую часть музыкального стиля. В устных традициях, например в фольклоре, этот словарь, в принципе, стабилен, так как призван именно хранить традицию, а «переинтонирование» привносится как неизбежное следствие практики, но не является самоцелью. Похожая ситуация в основном сохранялась и в письменной музыке традиционалистского типа (до Моцарта включительно). Но в письменной музыкальной культуре возникло принципиально новое явление – композиторское (авторское) переинтонирование существующих моделей – как тематизма, так и композиции вместе с ее фактурным и тональным развитием. Такое композиторское переинтонирование (развитие языка и стиля) осуществляется совершенно сознательно ради заострения индивидуальности произведения, хотя долгое время оно гармонично уравновешивалось исходной идеей интонационного словаря – хранить музыкальные ценности и традицию.

Ситуация заметно меняется начиная с Бетховена и особенно романтиков: переинтонирование (новизна и оригинальность) становится важнейшим показателем ценности музыки. Типические и всем знакомые интонации (их можно уподобить эйдосам – хранителям смыслов) не исчезают, но композиторы теперь стремятся их представить каждый раз в обновленном контексте. Весь интонационный словарь эпохи приходит в движение, начинает бурно развиваться, обновляться, что означает обновление самих смыслов, их неуклонно нарастающую индивидуализацию.

В чем новизна музыкально-языковой ситуации? Несколько упрощая и схематизируя, можно сказать так. Музыкальная речь (текст) по своей природе, о которой уже много было сказано и которую с таким энтузиазмом отстаивал Лосев, всегда вариативна в смысловом отношении, и музыкальный эйдос всегда таит в себе множество смысловых «обертонов». При этом в культурах традиционалистского типа сами музыкальные «первоидеи» (типические интонации, составляющие словарь эпохи и одновременно конструктивные «ячейки» речи) достаточно устойчивы и определенны. Так, в секундовых интонациях «вздоха» самых разных текстов Гайдна, Глюка или Моцарта легко узнается один и тот же ин-

вариант (эйдос), обладающий определенностью «языковой единицы», строительного первоэлемента речи. Набор таких «языковых единиц» – интонаций – во времена Моцарта был доступен музыкально развитому человеку практически в полном объеме – и не только профессионалу, но и любителю. Ведь большинство любителей музыки XVIII–XIX веков были активными носителями традиции: они с детства обучались игре на музыкальных инструментах и нотной грамоте, поэтому слушание даже наиболее сложной музыки (как говорили в те времена, музыки «для знатоков») было своего рода приятной игрой (игрой, конечно, не примитивной, а изысканной – вроде шахмат), в которой предстояло узнать известные интонации, прочувствовать их «язык» и получить особое удовольствие от их неожиданных сочетаний.

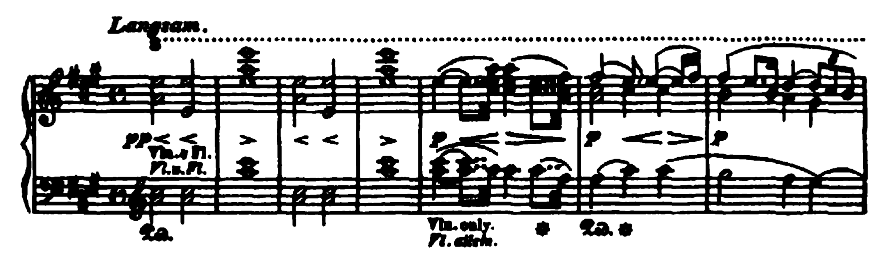
С другой стороны, и сами интонации были легко воспринимаемы и запоминаемы: музыкальная поэтика барокко опиралась на интонационные модели, многие из которых легко переводились во внемузыкальную сферу; эстетика классицизма была направлена на закономерности восприятия, а его поэтика требовала отчетливого, рельефного произнесения каждой «мысли».

В устных музыкальных культурах активные носители традиции полностью владеют интонационным словарем эпохи (естественно, применительно к своей культуре), а остальные члены общества – в меру своей музыкальности и образованности. Применительно ко многим жанрам фольклора практически все общество или его крупные социальные слои являются активными носителями традиции, а значит, им открыты целостные комплексы музыкальных смыслов-ценностей, образующих те или иные стили.

В европейской профессиональной музыке от Ренессанса до венских классиков включительно фигуры композитора, исполнителя и слушателя в основном разделились, хотя это разделение еще не обрело современной резкости. Например, профессиональные исполнители были, как правило, и композиторами, а в условиях домашнего музицирования исполнители-любители часто могли играть и петь исключительно для себя. Ясно, что, чем менее носитель музыкальной традиции связан с музицированием (чем он пассивнее), тем с меньшей определенностью в его памяти запечатлевается интонационный словарь эпохи, который может в индивидуальных «словарно-интонационных запасах» сводиться к самому общему и мало дифференцированному представлению о стиле.

Таким образом, в условиях традиционалистских типов музыкальной культуры прослойка музыкально подготовленных носителей традиции также, в большей или меньшей мере, была способна овладеть интонационным словарем своей собственной музыкальной культуры во всей его полноте. Стоит обратить внимание, что владение интонационным словарем отнюдь не обязательно совпадает с владением нотной грамотой (эти два навыка вообще могут существовать независимо друг от друга): умение читать ноты не гарантирует того, что в памяти человека содержится большое количество представлений о звучаниях, но такое представление встречается у музыкально одаренных людей, даже не владеющих нотной грамотой.

В музыке Бетховена, особенно позднего, и его последователей – романтиков всецело сохраняется опора на знакомые «словарные» интонации, только теперь эти интонации все сильнее вуалируются в значительно более индивидуализированных музыкальных высказываниях. Вместо элементов речи, которые было несложно вычленить из произведений венских классиков, «словарные» интонации в музыке Шумана, Шопена, Берлиоза, Вагнера – композиторов, обозначивших высший расцвет романтизма, – можно уподобить скорее едва различимому типовому контуру, лежащему под видимым, гораздо более изысканным неповторимым рисунком. Вспомним нежно сияющие звучания начала оперы Вагнера «Лоэнгрин» (начальные такты его Вступления).



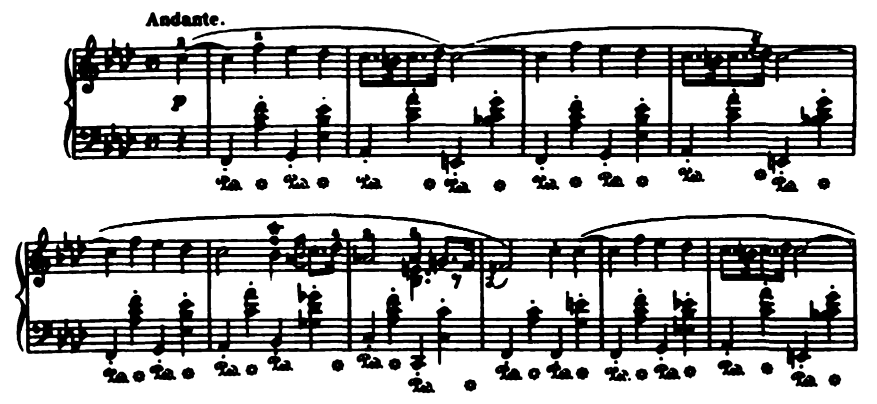
Вагнер. Лоэнгрин. Вступление

Вряд ли кто сразу узнает в звуках скрипок привычный восходяще-квартовый фанфарный зачин, активизированный к тому же пунктирным ритмом. Но вполне «словарная» интонация-прототип получила совершенно уникальное воплощение, диаметрально противоположное своему первичному «значению», став высшим выражением нежности, хрупкости и незащищенности. В то же время и активность восходящей кварты вскоре реализуется: в кульминации Вступления тема обретает торжественно-героическое звучание, совершенно соответствующее духу рыцарства Грааля. По такому же принципу действуют и жанровые «словарные» интонации в романтических музыкальных концепциях, прежде всего у Шопена, входя в утонченнейшие жанровые «сплавы» (вспомним, например, о едва уловимой «тени» марша в ноктюрнах до минор (ор. 48 № 1) и фа минор (ор. 55 № 1).



Шопен. Ноктюрн ор. 48 № 1

Характерно, что в музыке романтиков именно «память жанра» (выражение М.М. Бахтина), стиль жанра часто становились основой смыслообразования. При этом обратим внимание, что интонации, выступаю-



Шопен. Ноктюрн ор. 55 № 1

щие в роли знаков жанра (за исключением танцевальных ритмических формул), чаще типизируются на основе интегрального характера звучания (фактура, ритм, тембр, общий характер мелодии или гармонии), чем конкретных мелодических формул наподобие риторических фигур и эмблем музыки барокко. Поэтому интонации – знаки жанра – не столь жестко фиксированы и, соответственно, тем больший простор творческой фантазии предоставляют композиторам. Интонацию жанра композитор должен не использовать, а воссоздать по-своему, в новом облике.

Так или иначе, композиторы-романтики перестали удовлетворяться уже существующим интонационно-словарным запасом, теми смыслами-конструкциями, которые дают представление о стиле как образно-смысловой целостности. В композиторском творчестве стало нарастать романтическое томление по небывалым, новым смыслам, по интонациям, которые значительно труднее «делились на составляющие». Интонационный словарь утратил былую стабильность предзаданных, как бы вечных, эйдосов, и, в отличие от «революционных» перерывов в постепенности развития в прошлые века (возникновение многоголосия, хроматических интонаций в музыке Ars nova и мадригала позднего Возрождения), стал неуклонно и непрерывно расширяться, прирастая чуть ли не с каждым новым произведением композиторов-новаторов.

В устных традициях музицирование имело характер игры-участия в ритуале или действе, в соответствии с ее заранее установленными правилами, смыслами и интонационно-словарным запасом, выходящими за рамки собственно музыки и искусства.

В письменной европейской доромантической традиции музицирование все больше стало обретать характер игры как изобретения (inventio) – творчества нового в рамках постепенно меняющихся правил и смыслов и при заметном варьировании и обновлении словарного запаса.

Поворот принципиальной важности произошел в начале романтического XIX века: степень обновления правил, смыслов и словарного запаса многократно превзошла то, что было прежде, а само обновление стало постоянным, систематическим и было осознано в качестве осо-

бой ценности. Иными словами, ценность теперь выражалась не только в игре с «готовыми смыслами» и «готовым словом», но и в поисках новых смыслов и новых слов.

В музыкальное (как и вообще художественное) творчество начал входить привкус эксперимента, поисков неведомого. Прежде, пользуясь «готовым словом» как непререкаемой ценностью, искусство типологически, да и генетически было тесно связано с религиозным мышлением. Творческий эксперимент привнес в искусство нечто родственное научному познанию мира как принципиально безграничному процессу. При этом романтическое искусство стремилось открывать и создавать «вечные» смыслы-ценности (эйдосы), но не предзаданные заранее, а обретенные в гениальном творческом акте, преображающем уже существующие эйдосы, вдыхая в них весь трепет неповторимой жизни (процесса, дления) индивидуального чувства.

Если мы можем понимать задачу искусства как проявление вечного во временном, то музыка в особой степени заостряет антитезу, проявляя вечное не просто во времени и временном, но в ускользающей сиюминутности безостановочного течения жизни. В живой (сыгранной и спетой) музыке соединяются (в различных пропорциях в зависимости от стилей и жанров) сакральная незыблемость ритуала и экспериментальная непредсказуемость игры.

Для нас особенно важно зафиксировать, какие изменения в отношении интонационного словаря эпохи произошли с точки зрения исполнителя и слушателя. Именно усложнение интонации, обретение ею особой глубины, в том числе «глубины» временных изменений (дление интонации во времени), вызвало к жизни феномен исполнителя как особую профессию. Если прежде интонационный словарь нес в себе не только «словарный фонд», но и практически исчерпывал все возможные смыслы, то в романтическую эпоху постоянное активное обновление и приращение словаря поставили исполнителя перед необходимостью столь же активной интерпретации, переинтонирования музыкальных текстов. Романтическая интонация по своей природе рассчитана на множественность звуковых воплощений. Парадоксально, но детализация авторских ремарок в нотных текстах XIX века, направленная на возможно более точное представление о той интонации, которую должен воспроизвести исполнитель, ничуть не уменьшила свободы интерпретаторов и диапазона смысловых вариантов произведения.

В каком же положении оказался слушатель романтической музыки? Активные носители традиции – любители, владеющие навыками игры на инструментах или пения, равно как и наиболее заинтересованные и музыкально пытливые из пассивных носителей, были вынуждены идти вслед за быстрыми приращениями интонационного словаря эпохи, за возникновением все новых и новых индивидуализированных смыслов. Ясно, что такая задача была не всем по силам. Но все же благодаря живой традиции домашнего музицирования на протяжении всего XIX века и в начале XX века круг слушателей музыки «высокой», «академической», традиции был довольно значителен. Эта значительность выражалась не в процентном отношении (которое, как показывают музыкально-соци-

ологические исследования, всегда было не в пользу «высокой» музыки), а в той значимости, которую обрели и сама музыка, и ее носители (композиторы, исполнители, слушатели-знатоки).

Резкое усложнение музыкального языка, отход от единых принципиальных основ музыкального мышления в начале XX века многократно усложнили ситуацию. Интонационный словарь эпохи стал невероятно пестрым, а в сознании слушателей (носителей тех или иных традиций) отражался поневоле фрагментарно и нечетко, с большой долей приблизительности (в силу подчеркнутой сложности интонаций новой музыки). Более того, идея Шёнберга о недопустимости использования уже знакомых элементов при ее последовательном воплощении вообще закрыла бы вопрос о каком бы то ни было словаре. А тем более – идея Штокхаузена о начале принципиально нового этапа истории «с нуля». И хотя обе идеи оказались утопическими, но воздействие оказали немалое.

Музыка авангарда, в принципе, экспериментальна, поэтому ее интонационный словарь импровизационен, трудно запоминаем и, в сущности, открыт в беспредельность. Эксперименту подвергаются не только облик интонации, но и сам ее феномен как носитель смысла в музыке: так, конкретное звучание в музыке Штокхаузена или Кейджа может возникать в результате случайных операций и не предваряться интонационным прообразом в сознании (предслышании) композитора. Может ли в такой ситуации даже подготовленный слушатель освоить язык (словарь) новейшей музыки и стать носителем данной традиции? К тому же типичное для музыки второй половины XX–XXI веков ощущение дления времени в почти неподвижных созвучиях тоже препятствует кристаллизации интонаций в сознании в качестве словарных – непросто осмыслить длящийся и едва заметно меняющийся во времени феномен как элемент словаря.

В связи с этим хочется вспомнить мысль Лосева о слитости и неразличимости всех смыслов в музыке, их водвинутости друг в друга. Лосев опирался на слуховой опыт своего времени: Вагнера, Скрябина, Стравинского. Однако его формулировки еще в бóльшей степени подошли бы к музыке рубежа XX–XXI веков, в которой несравненно больше неразличимой сплошности, чем даже у Вагнера. Отмеченное свидетельствует не только о провидческой интуиции Лосева, но также и о том, что во второй половине XX столетия был достигнут качественно новый уровень музыкальности – то есть той самой сплошной непре́рывности становления, сплошной неразличимости всех рационально определимых качеств, новый уровень меональности музыкального смысла. Тавтология здесь кажущаяся, так как музыка раскрывала свои сущностные качества постепенно.

Сначала музыка не была самостоятельным искусством, выполняя те или иные прикладные задачи. Затем, став абсолютной и достигнув исключительной виртуозности и разнообразия в организации времени, она при этом запечатлевала во времени вневременные образы и организовывалась по аналогии со словесностью, прибегая к риторике, нарративной драматургии, поэмности, рационализировала свои композиционные формы и даже формировала «интонационные словари» (эпохи, стиля,

конкретной личности). Все сказанное может свидетельствовать (как это ни покажется парадоксальным в отношении «абсолютной музыки»!) о еще не полном раскрытии специфически музыкальных качеств, зафиксированных Лосевым, об ориентации музыки на искусство слова как прообраз и модель.

Но если новейшая музыка больше не обязательно «останавливает» время, как это делала музыка классическая благодаря своим рельефным темам-мыслям, темам-словам, то ее эйдосом становится само время (длящееся число уже в самом буквальном смысле) – но время не рационально расчлененное и опространствленное, а близкое бергсоновскому duree. В таких условиях об интонационном словаре в привычном смысле говорить сложно. Больше нет вневременных смыслов, которые «инкрустируются» в поток времени, нет ритуальной основы музыкального действа. Осталось само действо как сплошной эксперимент по обретению смысла и обретению омузыкаленного (организованного музыкой) времени.

Впрочем, как уже говорилось, новейшая музыка теми или иными способами противодействовала образованию «интонационного словаря» (уходила от типического), так как смыслы возникали все время новые, едва успевая зафиксироваться в общественном музыкальном сознании. Но если такая фиксация и происходила, то, в силу особой сложности для восприятия и запоминания, она была поневоле весьма приблизительной, фрагментарной и поверхностной.

Неизбежное следствие – возникновение зазора, а затем (в XX в.) – и разрыва между интонационным словарем музыки «высокой» традиции и тем интонационным словарным запасом «музыкальных помыслов», который существует в сознании социума, живущего преимущественно классическим и популярным наследием.

Издревле музыкальная интонация выступала в роли носителя вневременнóго смысла, который проявлялся в конкретных музыкальных акциях во времени. Эти проявления не были механическим тиражированием прообраза, но невольно вносили те или иные, случайные или преднамеренные, внутримузыкальные или контекстно-ситуационные изменения. С определенного времени (Ренессанс, барокко) обрел особую важность момент изобретения (invention), в некотором роде экспериментирования со смыслом и с традицией. В XIX веке такой эксперимент стал восприниматься как неотъемлемая составляющая не только самой музыки, но и ее ценности. Согласно романтической эстетике ценность возникала как напряженная, сложная гармония традиции и ее индивидуального, личного переосмысления. Собственно, понятие эксперимента утвердилось в эстетике, вероятно, благодаря Э. Золя: как только теоретик натурализма провозгласил принципиальный отказ от идеальных образов (мысленно сконструированных эйдосов), тут же вступили в свои права «экспериментальный метод» и «экспериментальный роман».

Авангард начала XX века (первой волны), провозгласив принцип избегания традиционных интонаций, придал вновь создаваемому музыкальному смыслу характер эксперимента. Авангард второй половины века пошел еще дальше: для него сами процессы сочинения, а затем нередко и исполнения музыки стали экспериментом по поиску и возможности

обретения музыкального смысла, и к этому свелась ценность музыки. Традиционные же смыслы для композиторов-авангардистов перестали быть ценностью. Данная позиция подтвердилась творчеством композиторов постмодерна, играющих с традиционными интонациями вне их ценностного наполнения и помещающих их в поле эксперимента.

Таким образом, интонационный словарь начиная с эпохи рубежа XVIII–XIX веков перестал быть завершенной целостностью, он пришел в движение, постоянно пополняясь новыми смыслами-ценностями. При этом во второй половине XX столетия он стал поистине безграничен и уподобился вселенной, расширяющейся с большой скоростью. Это означает, что он перестал нести в себе потенцию стиля как смысловой целостности, что вообще ни о какой целостности, в том числе целостности готовых смыслов, не может быть и речи.

В одной из лекций Екимовский сказал, что появление полистилистики в музыке XX века было вызвано «нехваткой интонаций» – и это при стремительно расширяющемся интонационном словаре! В чем же дело? Возможно, имеет смысл добавить: «...нехваткой интонаций, имеющих смысл как ценность».

Сказанное дополняется следующим обстоятельством: во многом преодолевается отграниченность современных субкультурных традиций (фольклор, поп, джаз, рок и т.д.), становятся доступными различные исторические стили – от григорианского хорала до спектральной школы.

Но при этом для многих людей, затерянных в бескрайнем, нецельном, а значит, бессмысленном (досмысленном) интонационном мире, ни один из стилей, ни одна из традиций может так и не стать родной. Большинство считают «своей музыкой» самую примитивную звуковую деятельность, которую и музыкой-то назвать не всегда язык повернется. В силу отмирания серьезного домашнего музицирования резко сокращается число активных носителей традиции. Традиция поп-музыки, в силу понятных причин, собирает огромное количество приверженцев преимущественно с низким уровнем музыкального развития.

Но что значит быть чутким слушателем и ценителем музыки сегодня? Прежде всего, владеть различными музыкальными традициями (хотя бы пассивно), а главное, иметь гибкость слуха и музыкального мышления, которые будут достаточны, во-первых, для усвоения разных музыкальных языков, а во-вторых, для мобильного реагирования сознания на вновь появляющиеся интонации, еще не ставшие достоянием «словаря»; владеть символически-ассоциативным музыкальным мышлением, которое позволяет соотносить незнакомые интонации с интертекстом и таким образом постигать новизну их смыслов и ценность художественной творческой игры.

Подытоживая, скажем:

– необходимо чувствовать и понимать ценность традиционных музыкальных смыслов, возможность их вечной жизни без превращения в мертвый бессмысленный материал;

– необходимо быть готовым к эксперименту – композиторскому, исполнительскому, слушательскому. Ведь именно в этих, еще не открытых «пространствах» можно ожидать рождения смыслов на фоне безгранично расширяющегося интонационного словаря.

Об историческом переинтонировании в исполнительском искусстве Марии Юдиной

И.С. Бах: от интонации к образу и понятию

Исполнение старинной музыки на фортепиано ставит целый ряд вопросов, ответы на которые лежат отнюдь не в плоскости «верно–неверно», а обретаются как результат творческого дерзания и исполнительской свободы. Происходит это по хорошо известным причинам: отсутствие непрерывной традиции аутентичного исполнения (в результате происшедшей в XIX в. замены старинных клавиров на фортепиано – инструмент принципиально иного звучания и техники) привело к тому, что фортепианное звучание музыки, например, И.С. Баха, может мыслиться нами в чрезвычайно широком диапазоне допущений – вплоть до сосуществования полярных, взаимоисключающих версий, ни одна из которых заведомо не сможет оказаться «правильной». Ведь играть Баха на фортепиано – ничуть не меньшая вольность и модернизация, чем давать его в электронном звучании! Просто фортепианное исполнение Баха оказалось как бы «узаконено» и «освящено» традицией в силу особых исторических обстоятельств: характерная для XVIII–XIX веков идея прогрессивного развития (инструментария в том числе) предполагала снятие предыдущих, якобы не столь совершенных стадий. В отмеченном «узаконивании», несомненно, сыграли свою роль и романтические представления об универсальности фортепиано, способного заменить собой все что угодно, от органа до симфонического оркестра, – представления, для своей эпохи совершенно обоснованные. Справедливости ради стоит сказать о том, что устройство старинной музыки, уровень ее индивидуализации не препятствовали категорически «варьированию» инструментария. Если композиторы барокко (не говоря о еще более ранних эпохах) не всегда указывали, какой именно инструмент должен быть использован (или открыто допускали возможность замены), то почему не допустить, что такая замена будет произведена новым, только что созданным инструментом?

Второе обстоятельство, заметно усложняющее ситуацию, связано с тем, что исполнительское искусство Юдиной всегда вызывало удивление и даже недоумение необычностью, непривычностью интерпретаций. Оно противостояло утвердившимся к началу XX столетия романтическим исполнительским подходам, благодаря чему явилось заметным показателем обновления музыкального мышления вообще.

Чем был для Юдиной Иоганн Себастьян Бах? В своей статье «Шесть интермеццо Иоганнеса Брамса» пианистка пишет о Бахе не только как об уникальном явлении в мире искусства, но и как о порождении великой традиции, идущей из глубины веков и при этом открытой и внятной современному мышлению, традиции, сохраняющей свою художественную актуальность. «Но, разумеется, мы провидим и предшественников Брамса в музыке самой, в великолепной музыке, тоже отчасти северогерманской и нидерландской. Искусство это строго и сурово, даже мож-

но сказать, «жестко очерчено», эмоциональность доведена до основного ярчайшего стержня, организованного познавательно и этически.

Это Свелинк и его школа, Генрих Шютц, Дитрих Букстехуде с его удивительнейшим пророческим даром импровизации. И, конечно, – также средоточие всех высочайших тайн и открытий искусства вообще, Колумб, Ньютон, Николай Чудотворец, Апостол, – он, Иоганн Себастьян Бах»[101].

Конечно, в самом по себе факте признания Баха величайшим явлением и «точкой отсчета» для музыканта Юдина сходится со многими – и с очень близкими ей Брамсом и Стравинским, и с совсем не близкими Шопеном и Дебюсси. Гораздо интереснее другое: облик Юдиной-пианистки практически с первых же ее публичных выступлений вызывал у самых разных людей баховские ассоциации и словно каким-то волшебством воспроизводил ту атмосферу, в которой жил и работал Бах.

Вот некоторые выдержки из критических статей в прессе 1920-х годов. «М. Юдина – фигура любопытнейшая и своеобразнейшая. Эта фигура – явление, до того она необычна и знаменательна. Некий неожиданнейший и своеобычный анахронизм: строгий Эйзенах XVII века, мудрое безумие контрапункта, головоломная "Kunst der Fuge" и "рассудительнейший" Бах!»[102]. Другой критик пишет о своих впечатлениях от концерта в Витебске (где Юдина, помимо Баха, играла также Франка и Глазунова): «Скромное черное платье, с белым воротничком, с белыми узкими манжетками дополнили представление о той интимной обстановке, среди которой Бах исполнял свои произведения: тесный кружок слушателей, состоящих из хозяев дома и нескольких приглашенных гостей, строгих ценителей и знатоков музыки, людей высшего круга Запада того времени, XV и XVI веков (так в оригинале. – *К.З.*)»[103]. Наконец, А. Лосев в романе «Женщина-мыслитель» пишет фактически о Юдиной (так как образ гениальной пианистки, героини романа, создан под прямым впечатлением от ее игры), что она есть «Бах XX века, данный не в композициях, но в исполнении»[104].

Попробуем сформулировать, что же нового и специфического внесла Юдина в понимание Баха и, в качестве первого шага на этом пути, посмотрим, как реагировала критика на юдинское прочтение сочинений великого немецкого композитора. Конечно, пианистка поражала слушателей неожиданностью решений при исполнении любой музыки, но в целом можно отметить, что к юдинскому Баху претензий у критиков было меньше, чем, скажем, к юдинскому Бетховену, Шуману или Шопену. Обычно отмечались отдельные «странности», резко расходящиеся с академической исполнительской традицией. Так, автор цитированной выше статьи о концертах в Витебске 1922 года, в целом очень положительно оценивший дарование пианистки, писал: «Единственно, что не согласуется с представлением о М.В. как о законченном артисте, это один, но, по-моему, крупный недостаток в исполнении фуг: ускорение темпа первой – главной темы при вступлении второго и последующих голосов. Такое ускорение совершенно недопустимо в исполнении таких ультрастрогих и точных форм, как фуги. Артистке надлежит за этим следить, так как этот пробел проглядывал неоднократно»[105].

Тональность прелюдии и фуги	Версии Юдиной	Версии Яворского
	Из I тома	
До мажор	Сотворение человека или Благовещение (все равно – творящий дух!)	Благовещение
До минор	(Зло)	Пламенеющая вера
До-диез мажор	Введение во храм	Троица
До-диез минор	Crucifixus (Dies irae?)	Моление о чаше
Ре мажор	Вход в Иерусалим? Явление народу	Сошествие Святого Духа
Ре минор	Исцеление расслабленного	Грехопадение
Ми-бемоль минор	Гефсиманский сад	Снятие с креста
Ми мажор	Из Рождественских смыслов Бегство в Египет	Бегство в Египет
Ми минор	У креста и «разделиша ризы моя и об одежде моей металии жребий» Мария Магдалина и делёж риз	Посещение Марией Елизаветы
Фа мажор	Химера?	Чудо на рыбной ловле
Фа минор	O, Mensch, bewein' dein' Sünde gross хорал	Stabat Mater
Фа-диез мажор	Сретение	Новый год
Фа-диез минор	Избиение младенцев и продолжение «ныне отпущаеши»	Несение креста
Соль мажор	Вознесение?	Воскресение Христа
Соль минор	Благоразумный разбойник??? Гефсиманский сад Отдых на пути в Египет или Мария и Елизавета	Посещение Марией Елизаветы
Ля-бемоль мажор	Благодать	Поклонение волхвов
Соль-диез минор	Успение или Эммаус?	Распятие
Ля мажор	Волхвы	Поклонение волхвов
Си-бемоль мажор	Поклонение пастухов	Поклонение пастухов
Си-бемоль минор	Плащаница	Шествие на Голгофу
Си мажор	Тайная вечеря. Иуда	Воскресение Христа
Си минор	Pieta	Шествие на Голгофу
	Из II тома	
Ми-бемоль мажор	Любовь и Осанна	Троица
Ля минор	Первородный грех	Мытарства Христа
Си-бемоль мажор	Рождество (Ангелы и хлев)	Симеон-богоприимец

Тем не менее, уже в начале 1920-х годов было понятно, что, двигаясь наперекор привычным нормам, Юдина приближается к подлинному Баху. Вот еще одно критическое свидетельство тех лет: «Когда дело идет об исполнении Баха, то самым скользким местом является вопрос о стиле. Зачаточное состояние учения о стиле вообще позволяет нам лишь ощупью бродить в этой интересной области. Академическому исполнению Баха обычно противополагается исполнение его как автора живой, созвучной любой эпохе музыки. Очень любопытным и показательным в этом отношении явилось выступление М. В. Юдиной. При всей строгости исполнения ее Бах лишен какой-либо сухости, всякого «упирания» на академизм»[106]. По словам И. Браудо, «именно ее <Юдиной. – *К. З.*> толкование клавирных произведений Баха является не толкованием пианиста-виртуоза, а толкованием музыканта, глубоко проникшего в старинное искусство и поставившего свою непревзойденную технику на службу этому пониманию»[107].

Говоря о юдинской трактовке музыки Баха, нельзя обойти вниманием программные комментарии (в форме черновых «заметок на полях»), данные пианисткой к прелюдиям и фугам «Хорошо темперированного клавира», а также к «Гольдберг-вариациям». Упомянутые комментарии были сделаны в духе (и под явным влиянием) Б. Яворского, к идеям которого Юдина относилась весьма сочувственно (в ряде случаев «расшифровка» баховской символики у названных интерпретаторов совпадает).

В приложении к публикации М. Дроздовой[108] помещены аннотации Юдиной к некоторым прелюдиям и фугам из «Хорошо темперированного клавира», сделанные, по-видимому, в 1950-е годы, в период подготовки баховского цикла для грамзаписи. Эти записи сведены мной в таблицу, где прелюдии и фуги сгруппированы по томам, а разные варианты программ – объединены; кроме того, опустив тональности циклов, оставшихся у Юдиной без комментариев, я для сравнения цитирую аналогичные толкования Яворского[109] – применительно к тем циклам, которые были откомментированы Юдиной.

К настоящему времени стали известны и пометки Юдиной к «Гольдберг-вариациям» Баха – благодаря их изданию с комментариями М. Дроздовой[110]. В этом произведении Юдина уже не могла опереться на толкования Яворского, но следовала его методу отыскивания «зашифрованных» символов.

Программные толкования, данные Яворским и Юдиной к произведениям Баха, представляют собой весьма примечательное явление – с точки зрения истории мысли о музыке, а также истории слышания и восприятия музыки. Прежде всего, эти комментарии поражают тем, что редко ограничиваются фиксацией какого-либо эмоционального состояния или обобщенной идеи, но стремятся к выявлению предельно конкретных ассоциаций, вплоть до указания действующих лиц того или иного сюжета из Священного писания, раздела церковной службы и т.д. С одной стороны, выискивание программных заглавий, а нередко – и сюжетных комментариев к чужим непрограммным произведениям составляет характерную черту романтического мышления: вспомним хотя бы многочисленные сюжетные «расшифровки» произведений Шопена.

Так, Лист «рассказывал» Владимиру Пахману фа-минорную Фантазию[111], Таузиг – Баркаролу, Бюлов – Прелюдии (кстати, свою программную версию шопеновских Прелюдий оставила и Юдина!). Однако, с другой стороны, внешне вписываясь в традиции романтической эпохи, комментарии Яворского–Юдиной к баховским произведениям «взрывают» данную традицию изнутри – при этом совершается ощутимый поворот к более подлинному, то есть неромантизированному Баху.

Разумеется, новое слово, сказанное здесь Яворским и его последовательницей – Юдиной, заключается не в том, что они якобы везде «разгадали», о чем говорит баховская музыка. Многие из приведенных толкований вполне «вписываются» в общепринятые (то есть не вызывающие сомнений) представления, но излагают их в виде конкретизированных и программно локализованных смыслов. Некоторые комментарии воспринимаются как остроумно и удачно подобранные гипотезы, не обладающие, впрочем, сколько-нибудь явной доказательностью и общеобязательностью (например, версия о Поклонении волхвов в ля-мажорном цикле из I тома). Иные же выглядят довольно наивно в силу преувеличенно характеристической трактовки смысла: таково, в частности, юдинское понимание ре-минорного цикла из I тома как притчи об исцелении расслабленного. Суть дела, еще раз подчеркну, заключается не в этом.

Новое слово Яворского и Юдиной состояло в следующем. Во-первых, был разрушен сложившийся в романтическую эпоху миф о Бахе как творце «чистой», «абсолютной» музыки. Во-вторых, было дано не литературно-поэтическое или чувственно-картинное описание музыки (что присуще романтизму), а символико-эмблематическое и во многом умозрительное (характерное именно для барокко). В своем постижении музыки Баха Яворский и Юдина шли, как известно, за А. Швейцером, описавшим в самом начале XX века основные элементы музыкального языка баховских вокальных сочинений. Однако для Яворского и Юдиной программно-изобразительный характер музыки Баха стал универсальным ее качеством, присутствующим и в инструментальных произведениях. К тому же в баховедческих изысканиях названных русских музыкантов, наряду с чисто исследовательским моментом «дешифровки» (Яворский изучал соотнесенность баховских тем с протестантскими хоралами, наличие риторических фигур, характерных мелодических символов и т.п.), заметно присутствие индивидуального творчески-интерпретирующего начала, приводящего к оригинальным, подчас спорным решениям. И все-таки, несмотря на дискуссионность и ярко выраженный субъективный момент в «привязывании» музыки Баха к тем или иным конкретным библейским смыслам, Яворский и Юдина, в принципе, приближались к специфически барочному слышанию, к осознанию барочного соотношения музыкального смысла и его словесного именования. Такое соотношение было названо выше символико-эмблематическим, при котором музыкальная интонация не рождается, как у романтиков, «изнутри» – из недр души композитора и прочувствованного им смысла, уже преломленного в собственно музыкальной логике, а, напротив, конструируется под влиянием самых различных внемузыкальных факторов (от зримой конфигурации явлений и предметов – напри-

мер, креста, восхождения, нисхождения, вращения и т.п. – до проявлений числовой символики) и принимает на себя тот или иной аффект. Именно такое соотношение собственно музыкального и внемузыкального в интонации – соотношение «внешнее», параллельное (то есть сохраняющее полную автономию и самодостаточность чисто музыкальной логики) – и позволило Баху стать для XIX–XX столетий эталоном чистой музыки. Яворский и Юдина прекрасно почувствовали принципиальную нагруженность барочного искусства множеством символических значений – то качество, которое позже описал Умберто Эко: «Вспомним, что в означенную эпоху изобреталось и переизобреталось много рисунков, чтобы ухоранивать в них тайные, зашифрованные смыслы. Завидев, не говорю уж цветок или крокодила, но даже и корзину, лестницу, сито или колонну, ее облепливали кучей смыслов, которые на первый взгляд к картинке отношения не имели <...> Люди того столетия считали обязанностью преобразовывать мир в чащу Символов, Знаков, Конных Игрищ, Маскарадов, Живописностей, Языческих Трофеев, Почетных Добыч, Гербов, Иронических Рисунков, Монетных Чеканов, Басен, Аллегорий, Апологий, Эпиграмм, Сентенций, Двусмысленностей, Пословиц, Вывесок, Лаконичных Эпистол, Эпитафий, Комментариев, Лапидарных Гравировок, Щитов, Глифов, Медальонов... и тут позволю себе остановиться, хотя они не *останавливались*»[112] (курсив мой. – *К.З.*).

Замечу к слову, что иной раз и современный исследователь баховской символики, в особенности числовой, никак не может остановиться, увлекаемый, словно в бездну, игрой бесконечных цифровых комбинаций. В результате подобных исследований невольно создается впечатление, что Бах сочинял музыку, предварительно опутав себя мощнейшими цепями числовых символов и сосредоточившись на подсчитывании количества нот в прелюдиях и фугах или количества использованных в произведении клавиш. Быть может, дело и обстояло сходным образом – кто знает... Яворский же, а впоследствии – и Юдина хотели именно «остановиться» (по-видимому, напрасно!) на выявленных ими самими программных ассоциациях. Отчасти это объяснялось индивидуальными особенностями характеров (непреклонная, почти догматическая вера в принятое решение), отчасти – укорененностью Яворского и Юдиной в романтической традиции осмысления музыки: убеждением в единственности генеральной идеи произведения, приводящим к конкретным литературно-поэтическим программам (а если к иным, например пейзажным, то и последние трактовались как quasi-поэтические). Впрочем, и путь Швейцера к постижению барочного мышления символами начинался из недр позднего романтизма: немецкий ученый проводил параллели между баховской мотивной символикой и лейтмотивной техникой Вагнера. Обладая феноменальным историко-стилевым чутьем, Яворский и Юдина, вероятно, сходились в том, что «остановки» на избранном ими пути толкования Баха быть не может; отсюда и знаки вопроса на полях, и «незаполненные» места, и варианты программ у самого Яворского, и, в особенности, показательные расхождения – иногда вплоть до полной противоположности – у Юдиной со своим едино-

мышленником и идейным вдохновителем в данном вопросе. Например, для Юдиной до-минорный цикл из первого тома – образ «зла» (правда, слово «зло» пианистка заключила в скобки, видимо, чувствуя какую-то недоговоренность), а для Яворского – «пламенеющая вера». В данном, почти исключительном случае Юдина выдвигает трактовку, еще следуя романтическому методу – через эмоционально-психологическое переживание (отсюда и неуверенность, и скобки!), а Яворский – через зримую графику интонации («пламя»). Цикл ми минор из первого тома для Юдиной – «дележ риз», для Яворского же – «посещение Марией Елизаветы». На фоне таких расхождений вряд ли стоит упоминать о тех, которые связаны общей (или близкой) образно-смысловой аффектной сферой: например, ми-бемоль-минорный цикл из первого тома Юдина трактует как «Гефсиманский сад», Яворский – как «Снятие с креста», и т.п. А по поводу соль-минорного цикла из первого тома сама Юдина не утвердилась в едином мнении, обращаясь в поисках ответа, что весьма примечательно, к различным истолкованиям: 1) «Благоразумный разбойник» (со знаком вопроса!); 2) «Гефсиманский сад»; 3) «Отдых на пути в Египет»; 4) «Мария и Елизавета» (последнее совпадает с толкованием Яворского).

Вероятно, Юдина, с ее более практически-исполнительским, чем теоретически-исследовательским подходом (в отличие от Яворского), скорее могла бы приблизиться к тому, что позже сформулировал У. Эко, – к пониманию потенциальной неисчерпаемости, многомерности и принципиальной зашифрованности барочной символики, а самое главное – к уразумению артистически-виртуозного и творчески-игрового преломления данной символики, где серьезнейшая ученость и игра сливаются воедино[113]. Своим исполнением Юдина как бы неизменно утверждает: символика для Баха – не тяжеловесный перевод чисел и понятий на язык музыки, вернее, не только и не столько этот перевод, сколько условия игры, позволяющие максимально проявить артистическую виртуозность, композиторское мастерство, воодушевление и экстаз творческого ума – неизменно во славу Божию! В самом деле, не учитывая той свободы, с которой мастера эпохи барокко играли символами и эмблемами, как объяснить переносы целых законченных номеров из одного баховского произведения в другое – то есть в новый смысловой контекст?

О такой же степени артистической свободы можно говорить и применительно к Юдиной, достигающей особого размаха в толковании «Гольдберг-вариаций», где эпизоды из Евангелий сопоставляются с определенными фрагментами православной службы.

Обращаясь к юдинским исполнениям Баха, мы обнаруживаем те же специфические черты, что и в осмыслении его музыки, а именно: прорастание из недр романтической традиции (путем ее «снятия», творческого отрицания) современного, деромантизирующего подхода, устремленного к подлинно барочному интонированию.

В данном отношении несомненным предшественником Юдиной был Ф. Бузони, исполнительская и редакторская деятельность которого заложила основы постромантического понимания музыки Баха, домини-

ровавшего в XX веке. Не случайно Юдина, весьма критически относившаяся к редакции «Хорошо темперированного клавира» К. Черни (где совместились черты бетховенской детализированной диалогичности и романтического психологизма), уделяла особое внимание редакции Бузони и, безусловно, одобряла его штрихи – хотя обычно предпочитала работать с уртекстом. Бузони же, в свою очередь, опирался на интерпретации Г. Бюлова и К. Таузига, о чем оставил следующее свидетельство: «Хотя мы обязаны Карлу Черни (человеку, немалое значение которого состоит в том, что он был посредствующим звеном между Бетховеном и Листом) как бы воскрешением «Клавира хорошего строя», однако этот превосходный педагог слишком перерядил названное произведение в костюм своего времени. <...> Лишь Бюлов и Таузиг, исходя из откровений своего учителя Листа в передаче классиков, достигли впервые в высшей степени удовлетворительных результатов в толковании баховских произведений»[114]. Действительно, редакцию Таузига можно считать документально зафиксированным началом поворота в сторону воспроизведения принципов барочного интонирования – поворота, осуществляемого еще в недрах романтического пианизма. (Интересно, что исключительную роль в отмеченном «повороте» сыграли листианцы, вышеупомянутые ученики или страстные адепты венгерского композитора – Бузони, Яворский.) Эпизодически появлявшиеся у Таузига новые принципы исполнения Баха были развиты и систематизированы Бузони: речь идет о террасообразной динамике, сохранении уровня громкости на протяженных участках формы, нонлегатном и преимущественно беспедальном («сухом», невокальном) звукоизвлечении.

Однако даже у Бузони сохранялись достаточно ощутимые романтизирующие черты. Это, во-первых, слышание клавирной музыки Баха сквозь призму органного звучания, иными словами, ее монументализация (вплоть до изменения текста в целях наращивания ткани). Во-вторых, в рамках длительно выдерживаемого динамического и темпового уровня Бузони играл все-таки романтически свободно, психологизируя интонацию. Как справедливо пишет А. Кудряшов, основываясь на записи до-мажорной прелюдии и фуги из I тома, интерпретация Бузони «...содержит много субъективно-личностного, изысканно-детализированного, романтического уже без всяких поправок на исполнительский "классицизм". Структурная ясность полифонической формы, достигаемая путем строго выдержанной динамической устойчивости отдельных построений, четкость и выпуклость артикуляционных приемов игры non legato в этом исполнении Бузони сочетаются с выразительным «вокальвесомым» дыханием отдельных фраз, многочисленными и весьма значительными для современного слышания отклонениями от первоначально избранного темпа, дробной, эмоционально вибрирующей Gefühlsdynamik. В начале XX века такое исполнение называли холодным, бесстрастным, эмоционально не захватывающим, сугубо рассудочным, но сейчас, вне всякого сомнения, оно удивляет своим несоответствием строгой баховской стилистике»[115].

В свете сказанного становятся совершенно очевидными не только единство и преемственность общих принципов интерпретации Баха у Бу-

зони и Юдиной, но и существенные историко-стилевые различия между ними, обусловленные интенсивным юдинским продвижением вперед, в глубь XX столетия, и одновременно – навстречу Баху. Исследователи подчеркивают бóльшую свободу баховских трактовок Юдиной в начале пути (1920-е гг., когда еще был жив Бузони) и усилившуюся строгость в исполнениях 1950–1960-х годов (время Г. Гульда). Сравнивая записи фа-диез-минорной прелюдии (хорошо темперированный клавир [Далее ХТК], II т.), выполненные пианисткой в 1936 и 1956 годах, С. Федосеева указывает в первом случае на множество темпоритмических отклонений и «подчеркнутую кантилену», во втором же – на отход от романтизма[116]. Замечу, впрочем, что С. Федосеева, говоря о романтических чертах юдинского исполнения Баха, несколько преувеличивает. К примеру, взятие баса раньше мелодического звука – прием отнюдь не романтический, а характерный для старинного исполнительства, да и темпоритмическая свобода у Юдиной далеко не всегда имеет романтическую природу (об этом ниже).

Но главное заключается в другом: мы совсем не услышим в юдинских записях Баха романтизирующего субъективного психологизма на уровне интонирования. Юдина, таким образом, в своих баховских интерпретациях преодолела главную, сущностно определяющую черту романтического пианизма (до конца не изжитую Бузони). Это, разумеется, не означает, что у пианистки не осталось вообще никаких связей с романтическим этапом исполнительских трактовок Баха. Во-первых, следует указать на вольное обращение с авторским текстом: те же, что и у Бузони, утолщения фактурных пластов с целью имитации органной монументальности, а также отклонения, касающиеся ритма. Во-вторых, юдинское воспроизведение барочного интонирования совмещается с совершеннейшим антиакадемизмом. Ничто в игре Юдиной не напоминает о классической сдержанности и умеренности. Наоборот, каждое состояние, каждый аффект словно возводится пианисткой в степень, реализуется в предельном, максимальном осуществлении (к той же сфере, кстати, относится и заостренная характерность, порой – ошеломляющая конкретность юдинских программных комментариев, приведенных выше).

Одно из частных проявлений отмеченной предельности аффектов – знаменитые «крайние» темпы, избираемые Юдиной вопреки советам А. Швейцера, который при исполнении Баха рекомендовал вообще избегать какой бы то ни было характерности – в штрихах ли, в динамике или в темпах. Бесспорная правота Швейцера предопределялась идеалом антиромантической объективной обобщенности барочного интонирования. В данном русле исполнял «Хорошо темперированный клавир» С. Рихтер. Под его руками аффекты прелюдий и фуг Баха словно получали какое-то высшее, надвременное и надмирное бытие, несколько отрешенное от земных страстей. Подобный подход настолько возобладал в XX веке, что, например, Я. Зак, говоря о баховских интерпретациях Юдиной, отмечал драматизм ее исполнения как «странность». Но разве многомерная, антиномическая картина мира барокко не допускает акцента на заострении антитез? А ведь антитезы эти достигают предельной обостренности именно в музыке Баха! Вспомним хотя бы

Мессу си минор или пассионы, где бок о бок соседствуют самые «крайние», предельные состояния. Максимально усиливая аффект и до предела интенсифицируя то или иное качество, Юдина в общем-то следует принципам романтического пианизма и, шире, романтического искусства. Но указанная черта в той же мере способствует воссозданию полярных противоположностей барочного мира. Приведу лишь некоторые, особо выразительные примеры исполнительски «усиленных», интенсифицированных аффектов: яростная, «бешеная» гонка ре-минорной прелюдии (II), почти вакхическое ликование и «рубенсовское» буйство красок в прелюдии ре мажор (II), замедленное, как будто «вязкое» движение фуги до-диез минор (I), «нематериальный», невесомый «шелест» си-бемоль-мажорной прелюдии (как сообщалось выше, Юдина видела в ней сюжет «Поклонения пастухов»). Вот что пишет М. Дроздова о юдинском исполнении названной прелюдии: «...в легких трепещущих 32-х, за темпом которых даже трудно уследить, узнаются порхающие ангелы, прилетевшие к младенцу Христу. Такая трактовка приводит Юдину к необходимости играть аккорды в середине прелюдии, вопреки укоренившейся традиции, piano, даже pianissimo. Это – хор ангелов»[117]. Замечу, кстати, что ангелы в соответствующей ситуации поют «Большое славословие» – Gloria. Но тогда, если придерживаться данной программной версии (Яворского и Юдиной), вся рассматриваемая прелюдия, в соответствии с барочными традициями музыкальных воплощений упомянутого текста (Бах, Гендель), должна звучать более материально, ярко-празднично и громогласно. Юдина же, заостряя характерность конкретной картины, предлагает слушателю миниатюрную, изящную «вещицу» в духе рококо с запечатленной евангельской пасторалью.

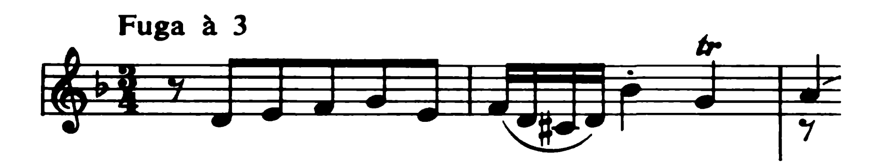
Важно подчеркнуть, однако, следующее: обостренная характерность состояния (коренящаяся, как было сказано, в романтическом пианизме) отнюдь не делает саму интонацию в юдинских исполнениях Баха романтической – она полностью лишена романтизирующего психологизма.

Весьма показательно сравнение интерпретаций до-мажорной прелюдии из I тома ХТК, принадлежащих Бузони и Юдиной. Звукоизвлечение у Бузони значительно острее, суше, «клавесиннее», чем у Юдиной, которая, пользуясь возможностями современного фортепиано, играет molto legato, что создает эффект своеобразного quasi-педального sfumato, напоминающего о нежнейшем звучании лютни или клавикорда. Но при этом Юдина не допускает романтизирующего tempo rubato, присущего исполнению Бузони; у нее прелюдия звучит мягче, лиричнее и в то же время строже, объективнее.

Остановлюсь на других важнейших чертах юдинского исполнения Баха, противостоящих «психологическим» романтическим трактовкам и, несомненно, приближающихся к специфике барочного интонирования. Это, в первую очередь, тенденция к преодолению вокальности фортепианного звукоизвлечения; причем нельзя утверждать, будто quasi-вокальное интонирование у Юдиной отсутствовало совсем. Пианистка пользовалась широким спектром возможностей современного фортепиано – ей вообще была свойственна идущая от романтиков убежденность в универсализме данного инструмента. И тем не менее, как пишет С. Федосе-

ева[118], в 1950-е годы Юдина регулярно возвращалась к мысли: фортепиано – не тот инструмент, на котором нужно играть Баха. Следовательно, Юдиной не могла не осознаваться задача известного преодоления фортепианности, аккумулировавшей, в силу сложившихся исторических обстоятельств, различные постбарочные наслоения в интерпретациях Баха. Вокальному интонированию (основе основ романтического пианизма) Юдина в своих баховских программах отводила весьма скромное место. Взамен вокальности она подчеркивала два иных исполнительских фактора: декламационность и дофортепианную инструментальность.

Декламационная трактовка Юдиной целого ряда фуг ХТК воспринимается как совершенно непривычная, нетрадиционная, но при внимательном рассмотрении оказывающаяся значительно более убедительной и, возможно, более «аутентичной» (насколько это возможно на неаутентичном инструменте), чем многие из распространенных ныне подходов к музыке Баха. М. Дроздова пишет, что фуга ре минор из первого тома, «медленная, протяжная и напевная», в интерпретации Юдиной «оказывается активной, решительно моторной», и связывает такую трактовку с оригинальной юдинской программой данного цикла («Исцеление расслабленного»): в фуге изображено «...уже бодрое шествие и опять – восхваление»[119]. Но, с другой стороны, прежде чем выдвинуть некое программное истолкование, нужно сначала определить характер музыки. И здесь обнаруживается следующее: для Юдиной свойственно активное, энергично декламационное исполнение тех фуг, где всегда было принято подчеркивать вокальность, напевность. Да, собственно, почему принято думать, будто ре-минорная фуга (I) – «медленная, протяжная и напевная»? Только потому, что так решили исполнители и редакторы XIX века. Тема фуги и в самом деле перекликается с наиболее типичными вокальными интонациями романтической лирики (поступенное движение мелодии, опевания, восходящий скачок на сексту, «вопросительная» остановка на доминантовом тоне...).



Бах. ХТК, т. 1. Фуга ре минор

Упомянутого сходства оказывается вполне достаточно для человека соответствующей эпохи, который «узнает» в данной теме нечто близкое себе – интонации задушевно-элегического романса! Современный же историк музыки обязан расчистить баховский оригинал от позднейших внутритекстовых, доисполнительских интонационных наслоений, от привнесения в музыку чуждых внутримузыкальных смыслов!

Еще один выразительный пример всеобщего заблуждения – внутритекстовая трактовка ре-диез-минорной фуги из первого тома. Принято считать, что тема этой фуги – песенная, лирическая; некоторые иссле-

дователи даже находили в ней сходство с русской песней (безусловный «нонсенс» с любой точки зрения)! Но слышание здесь «мелодической шири» в русском духе – это грубейшая романтизация. На самом деле тема, о которой идет речь, – строгостильна (в манере Палестрины) и не лирична, а предельно сдержанна, «объективна» и графична.



Бах. ХТК, т. 1. Фуга ре диез минор

Юдинское прочтение ре-диез-минорной фуги отличается особым радикализмом в отношении к устоявшейся традиции. Когда, например, Рихтер играет упомянутую фугу ровным тихим звуком, «аэмоционально», «органно» (чем тоже деромантизирует ее интерпретацию), то все же как бы сохраняется возможность и для «песенного» осмысления темы. Юдина же играет энергично, порой приближаясь к non legato, декламационно – и нельзя не признать, что такой вариант ближе к «исконному» звучанию клавесина.

Сходным образом исполняются пианисткой другие фуги ХТК, темы которых несут на себе явный отпечаток старинной вокальной полифонии (До мажор из первого, ми-бемоль мажор и ми мажор из второго тома), – довольно подвижно, активно и с явной «поправкой» на клавесинное отражение хоральных прообразов.

Декламационность для Юдиной есть не только один из способов интонирования, но, в некотором смысле, – универсальный способ осмысления баховской музыки, которая воспринималась пианисткой прежде всего как проповедь. В сохранившихся записях Юдина многогранно подчеркивает ораторское, риторическое качество баховских фуг. Так, первые проведения тем обычно звучат forte, словно провозглашаемый тезис. Мало того, Юдина почти во всех фугах играет тему (как, впрочем, и тематическое ядро в прелюдиях) медленнее, а затем ускоряет темп. Вот уж, действительно, невообразимая вольность! Судя по цитированной рецензии начала 1920-х годов и по грамзаписям 1950-х, эта особенность была постоянным приемом пианистки на протяжении ее творческого пути. Однако отмеченная вольность не имеет ничего общего с романтической стихийностью чувств, приводящей к свободным, постепенным сменам темпа в ходе исполнения. Юдинский прием имеет чисто риторическую, ораторски-декламационную природу. В начале Юдина громко и чуть замедленно «объявляет» тему сочинения, а затем приступает к ее развитию[120].

Многие прелюдии, традиционно исполняемые на фортепиано с элементами «вокальности», обнаруживают у Юдиной прежде всего инструментально-клавесинную природу (до-диез минор, ми-бемоль минор, си-бемоль минор из первого тома). Здесь пианистка даже приближается к барочному принципу «неровной игры» (неровной на мельчайших долях

времени, в отличие от более протяженных «волн» tempo rubato у романтиков). «Клавесинная» сухость звучания замечательно соответствует образу сдержанной, просветленной скорби, а камерность интонирования позволяет воспринимать каждую из перечисленных прелюдий не как ораторски построенную проповедь, а как лирическую исповедь, то есть опять-таки речь, а не пение.

Впрочем, не везде Юдина, стремясь приблизиться к Баху, ориентируется на органное или клавесинное звучание. В прелюдиях ми мажор (I), обеих до-диез-мажорных, соль-диез-минорной (I) и других – в основном там, где программные толкования связаны с ангельским миром, – создаются образы, насыщенные тончайшими кра́сочными нюансами (в духе полихромных картин эпохи Возрождения), вряд ли достижимыми без фортепиано.

Можно было бы еще долго рассматривать те или иные грани юдинской интерпретации Баха, но уже сейчас можно сделать главный вывод: Юдина смело преодолевает ограничения устоявшейся традиции, чтобы достичь более подлинного понимания старинной музыки. Юдинское исполнение Баха – не аутентичное барочное, а современное необарочное. В историческом плане постромантическое необарокко Юдиной продолжает линию романтического необарокко Бузони и подводит к антиромантическому, «авангардному» необарокко Гульда. Резкая ломка слуховых и мыслительных стереотипов на пути к подлинному Баху, осуществленная пианистами – представителями названной линии (Бузони–Юдина–Гульд), безусловно перекликается с открытиями композиторов XX века, сознательно обращавшихся к баховскому наследию как истоку собственного творчества: Стравинского, Хиндемита, Шостаковича, Щедрина, Шнитке и многих других.

Бетховен: к классической ясности (историзм) и надвременному сиянию смыслов

То, что всегда отличало игру Юдиной – шокирующая непривычность трактовок, оставлявшая у многих слушателей и критиков ощущение «неправильности», – применительно к бетховенскому творчеству намного превосходило масштабы «просто гениальной», исключительно самобытной интерпретации и, в силу особых обстоятельств, знаменовало эпохальное значение, поворот в истории слухового восприятия музыки вообще и музыки Бетховена в особенности.

Юдина заново открывала Бетховена – при этом её открытия никак «не хотели» примиряться с хорошо знакомыми и привычными, освященными традицией, прочтениями. В этом отношении вполне характерен забавный эпизод, приводимый в воспоминаниях Е. Б. Пастернака (старшего сына Бориса Пастернака): «Вечером пришла Юдина. Мама накинулась на нее с жалобами на какого-то негодяя, который неправильно (по ее мнению) сыграл какое-то место из Бетховена, утром транслированного по радио. Оказалось, что этим негодяем была Юдина, и обе они, одна запальчиво, другая кротко, говорили на эту тему»[121].

В чем же заключалась «неправильность» юдинских трактовок Бетховена? Какие упреки предъявляли пианистке критики? Ответы на упомянутые вопросы представляются весьма важными не только для осмысления исполнительского искусства Юдиной, но и для воссоздания исторических аспектов жизни бетховенской музыки после Бетховена – ибо в этой жизни сконцентрировались многие проблемы музыкального мышления XIX–XX веков.

В начале творческого пути Юдиной (1920-е гг.) разноречивые отзывы рецензентов были связаны, в частности, с ее интерпретацией бетховенского Пятого концерта. Приведу несколько характерных цитат: «Исполнительница Es-dur'ного концерта Бетховена была окончившая только что консерваторию Юдина, оказавшаяся совсем незрелой, юной ученицей, способной и, может быть, талантливой, но все же ученицей и только. А ведь Бетховен требует исполнителей «безгрешных»[122]. Н. Стрельников, несколько ранее оценивший мастерство молодой пианистки чрезвычайно высоко, писал: «Судить же о путях дальнейших ее достижений по выступлениям с Es-dur'ным концертом Бетховена, мало убедительным, на мой взгляд, – не стану»[123]. В то же время Б. Асафьев (Игорь Глебов) не обнаружил в игре Юдиной никакой «незрелости» и «ученичества»: «Летом, в концертах, посвященных Бетховену, она проникновенно и пластически ярко сыграла его Es-dur'ный концерт, выказав недюжинную музыкальность и наличие несомненного пианистического дара»[124].

Больше «повезло» Юдиной с Четвертым концертом Бетховена. Резко критикуя дирижера Оскара Фрида, Д. Мазуров отмечал: «Тем отраднее было прослушать Четвертый концерт в глубокой и стильной передаче пианистки Юдиной. То был подлинный Бетховен, рассказанный звуком исключительной красоты»[125]. В сходных выражениях оценивал юдинское выступление корреспондент другой газеты: «Урок немцу (О. Фриду. – *К.З.*) дала пианистка Юдина, с исключительной стильностью сыгравшая Четвертый концерт для фортепиано Бетховена. Публика, увы, не оценила этого «урока», оставшись довольно равнодушной к этому, поистине исключительному, Бетховенскому исполнению»[126].

Спустя более чем десятилетие А. Альшванг, рецензируя концерт Юдиной в Большом зале Московской консерватории, высказал ряд конкретных критических замечаний, в том числе и по поводу исполнения бетховенской «Аппассионаты»: «Финал сонаты Бетховена почему-то был сыгран легко, быстро и без малейшего драматизма, как бы по-гайдновски». С другой стороны, высокой оценки опять удостоился Четвертый концерт: «Исполнение было рельефным, скульптурным, весьма совершенным по стилю. Правильно понятая виртуозность в первой части, глубокий лиризм второй части и жизнерадостность третьей составляли в исполнении Юдиной единство и цельность художественного образа»[127]. По поводу же юдинского прочтения «Аппассионаты» позднее высказывались и другие мнения: отмечалось, что «Юдиной прекрасно удалось передать стиль великого композитора»[128].

Двойственность впечатлений от игры Юдиной сохранилась у Альшванга и в дальнейшем: «Кто слышал в исполнении Юдиной клавирную

токкату Баха или концерт Моцарта, тот убедился в том, что ей удается совершенная передача произведений классицизма XVIII века. <...> Моцарт в исполнении Юдиной дышит жизнерадостностью, незабываемой прелестью. Полные «округлые» звуки, четкая дробная беглость, ясность, свет – всё пленяет воображение, все выражает полноту чувства. Перед нами – подлинная классика, с ее зарождающимися бурями и утверждением жизни. <...> Но иногда этот большой талант впадает в досадные искажения. Невозможно забыть, до какой степени произвольно и просто неверно артистка исполняла – в этом случае всегда одинаково – Семнадцатую (d-moll'ную) сонату Бетховена... Порою представляется, что пианистка одержима каким-то злым началом, составляющим полный контраст с характером ее музыкального таланта»[129].

Наряду с этим высказывались и мнения, прямо противоположные стилевым оценкам А. Альшванга: «Лучше всего прозвучал Бетховен (речь снова идет о Четвертом концерте! – *К.З.*). Он был сыгран сдержанно, с глубоким проникновением в авторский замысел. Концерт Моцарта (ре минор. – *К.З.*) пострадал от тяжеловесной, местами резко подчеркнутой звучности, лишившей его присущей Моцарту легкости, прозрачности и жизнерадостности, а разница стилей Моцарта и Бетховена сделалась совершенно незаметной»[130].

Не раз подвергалось критике юдинское исполнение Двенадцатой сонаты – за «героизацию» лирической первой части. В качестве примера сошлюсь на рецензию В. Рубинштейна, в целом весьма доброжелательно отозвавшегося о бетховенских программах Юдиной[131]: «Первая часть этого сочинения начинается певучей темой, свежей и полнокровной, развивающейся дальше в виде вариаций. Пианистка разделила эту тему на две различные по силе звучания фразы и подчеркнула это деление паузой. Мелодия утратила свою песенность, пластичность и приобрела несвойственный ей характер речитатива. Порывистое скерцо было намеренно отяжелено. Похоронный марш, воссоздающий образ народа, скорбящего о павшем герое, но верящего в грядущую победу, был лишен непосредственного чувства. В аналогичной манере были сыграны сонаты соч. 7, соч. 31 № 2, соч. 81-а»[132]. С другой стороны, К. Аджемов отмечал: «С большой внутренней силой играла М. Юдина Двенадцатую сонату (соч. 26). Сильное впечатление произвело драматически яркое исполнение пианисткой третьей части – «Похоронного марша на смерть героя»[133]. Вряд ли имеет смысл продолжать перечисление очевидных несообразностей в отзывах рецензентов, равно как и диаметрально противоположных оценок интерпретации одного и того же произведения. Гораздо интереснее обратить внимание на имеющиеся совпадения в мнениях разных критиков и в замечаниях относительно юдинских трактовок разных произведений – здесь обнаруживаются некоторые закономерности. Так, о той же Двенадцатой сонате К. Аджемов писал следующее: «Знакомясь с копиями рукописей Бетховена, мы видим, какое большое значение придавал великий композитор разнообразию звуковых красок, как внимательно выписывал он множество нюансов, переставлял их, зачеркивал, вновь вписывал. И нам кажется, что игра М. Юдиной отличалась бы большей убедительностью и совершенством, если бы она

точно соблюдала указанные автором оттенки. Тем самым была бы обогащена звуковая палитра исполнения. В частности, первая часть сонаты прозвучала бы напевнее, лиричнее, а в заключительном Allegro объединились бы различные по звуковому выражению эпизоды, как это указано в тексте Бетховена. Вместо этого мы услышали однообразный звуковой поток, почти лишенный постепенности градаций и контрастов»[134]. В цитируемой статье критик высоко оценивал юдинское исполнение Четырнадцатой, Семнадцатой сонат и «Аппассионаты». Единственное замечание Аджемова касалось «Лунной»: «Интерпретация второй части сонаты – Allegretto – к сожалению, была лишена простоты и душевности». Заслуживает внимания и характеристика исполнения Седьмой сонаты: «Первая часть... была сыграна с энергией, ритмически чеканно. Исполнение скорбного Largo e mesto было проникнуто строгим, возвышенным настроением. Менее убедительно передала пианистка содержание менуэта и финала. Нарочитая акцентировка лишила менуэт выразительной спокойной грации. Авторское обозначение piano e dolce указывает на иной образ. Звуковые контрасты с трио также оказались стушеванными из-за ненужной грузности, с которой М. Юдина исполняет эту жанровую картинку. Минуя многие авторские указания, М. Юдина трактует финал сонаты чрезмерно веско и метрично. Тем самым она лишает его непринужденности и гибкости. Поэтическое содержание финала при такой трактовке осталось невыявленным[135].

Рассуждениям К. Аджемова по поводу недостаточного богатства юдинской звуковой палитры явно противоречит тонкое замечание Л. Поляковой об исполнении Тридцать второй сонаты, которую «...М. Юдина воспроизвела очень ярко и цельно, с подлинно бетховенским размахом, сознательно, видимо, отказываясь ради этого от подчеркивания тех обаятельных частностей, которые так запоминались в трактовке Шнабеля или Игумнова»[136].

Следует упомянуть и критический отклик на серию пластинок «Мария Юдина играет Бетховена», появившийся в польском журнале Ruch muzyczny. Рецензент, в частности, отмечает: «Более ранние сонаты (c-moll op. 10 № 1, As-dur op. 26), как правило, сохраняют быстрый, неровный темп, иногда играются довольно сухо, несмотря на острые динамические контрасты», а «финал сонаты c-moll (№ 5. – *К.З.*) в интерпретации Юдиной имеет особую точность и ясность». Далее говорится: «В несколько более поздних сонатах (op. 31 № 1, op. 54) мы имеем дело с исполнением, которое можно определить как полное силы, но лишенное очарования; скорее сухое, обладающее сильным ритмическим пульсом». В юдинской интерпретации поздних сонат критик обнаруживает нехватку «элемента поэзии» и, что уж совсем странно, «последовательной логической конструкции целого», в качестве примера называя здесь Двадцать девятую сонату (Hammerklavier)[137].

Завершу беглый обзор критики юдинского Бетховена высказываниями двух современных композиторов. Борис Тищенко: «Она (Юдина. – *К.З.*) вошла в мою жизнь в юности вместе с пластинкой Двадцать девятой сонаты Бетховена. Эту затертую до шипа пластинку я бережно храню и иногда переслушиваю. Что за мощь, соединенная с легкостью, глубина

и высота, простота, ослепительная виртуозность без треска, нежность, изящество, целомудренность и, одновременно, – чародейство! Фуга – непревзойденный шедевр исполнительства. Мне все в ней дорого, даже чуть расстроенная «соль» 2-й октавы»[138]. А Карлхайнц Штокхаузен вспоминает «о шоке, который испытал, когда понял, что Юдина, смело меняя темпы, оставляет наше восприятие живым (live)» [139]. И сразу после этого Штокхаузен называет Двадцать восьмую и Двадцать девятую сонаты Бетховена!

Попробую предварительно подытожить вышеприведенные суждения. С одной стороны, исполнение Юдиной бетховенской музыки в целом оценивается как выдающееся явление пианистического искусства, с другой – указанное исполнение зачастую вызывает, в той или иной степени, известное неприятие: от ощущения «звуковой обедненности» соответствующих интерпретаций до прямых упреков в якобы неправильной передаче конкретного произведения, и так далее – вплоть до «шока», пережитого крупнейшим музыкантом современности, которого трудно чем-либо удивить! Причина очевидна: Юдина решительно ломает привычные представления о Бетховене. Вопрос, однако, состоит в том, что это за представления и в чем заключается смысл их ломки.

А.В. Михайлов в статье «Бетховен: преемственность и переосмысления» пишет: «Культура осуществила то, что можно было бы считать невозможным, – как именно, исполняя музыку Бетховена убеждённо и увлечённо, исполняя её каждый день, всё-таки сделать так, чтобы она не была услышана». И ниже, в сноске, автор поясняет: «Не была услышана в том смысле, что рецепция музыки Бетховена сразу же решительно уводила в сторону от намерений самого автора. Это чрезвычайно важное обстоятельство – исключительно редкая и, вероятно, единственная ситуация во всей истории музыки. Она ещё и потому единственная – уникальная, что сам Бетховен поместился на разломе громадных эпох, – находясь на этом своём, положенном историей месте, он и рефлектировал в творчестве этот разлом. Такое исключительное обстоятельство и заслуживает всяческого изучения»[140].

Куда же уводила рецепция музыки Бетховена? Несомненно, туда, где слушатель второй половины XIX века чувствовал себя естественно, – по направлению к романтической психологизации. Ее наиболее очевидные и легко фиксируемые проявления: во-первых, отход от единого темпа и «моторной» пульсации ради нового ощущения музыкального времени – субъективно-капризного, «волнового», стихийно-эмоционального; во-вторых, форсирование динамики, достигаемое увеличением оркестровой массы, применением «густой» педализации на фортепиано, и т.п. Однако перечисленные моменты лишь внешне отражают характер интонирования – феномена едва уловимого, ускользающего от словесных определений, – даже в том случае, если речь идет о вполне конкретном звуковом воплощении бетховенского опуса. Судить же о принципах интонирования самого Бетховена и его современников мы можем только по скупым, косвенным данным.

Заслуживает внимания тот факт, что больше всего подвергалась критике юдинская интерпретация нескольких произведений, послуживших

основанием романтического мифа о Бетховене – титане, намного превосходящем любые человеческие измерения и стилевые границы. Это – Семнадцатая соната, «Аппассионата», драматизм которых получил развитие (и новое видение) в романтической музыке, а также Пятый концерт, словно провоцировавший исполнителей времен Листа и Брамса на создание чрезмерно монументализированного образа. Показательно, в частности, следующее: Четвертый концерт Бетховена в интерпретации Юдиной неизменно удостаивался восторженных отзывов, в Пятом же постоянно усматривали какую-то неправильность. Впрочем, встречались и хвалебные отзывы (например, Б. Асафьева – см. выше). А Д. Рабинович, подчеркивая отличие юдинского исполнения от «сложившихся традиций», высоко ценил данное исполнение и стремился зафиксировать его специфические особенности: «Вдалеке от сложившихся традиций трактует она и Пятый концерт Бетховена. Одни пианисты окрашивают этот концерт в яркие, праздничные тона, другие придают ему героический колорит, третьи – сближают с мощным бетховенским симфонизмом. Юдина сохраняет его фортепианную природу. Она играет концерт примерно так же, как многие бетховенские сонаты – мужественно, но сурово и сосредоточенно. Никакой пышности, декоративности. Динамика строга и уверенна, – более звучные fortissimo увели бы за пределы замысла. Ритмика – четкая и определенная. Юдину не пугают так называемые «общие формы движения», и потому она не «мелодизирует» пассажи. И тут все четко и определенно: гаммы – это гаммы, трели – это трели – слышна каждая нота, графически ясен каждый рисунок. Во второй части Юдина как бы предоставляет музыке возможность высказываться самой. И такая «скромность исполнителя» говорит слушателю больше, чем любое подчеркивание философичности бетховенских раздумий. В финале концерта у Юдиной господствует мужественная решительность. Но не как краска, а как выражение предельной волевой собранности чувства»[141]. За приведенными строками угадывается достаточно много, благодаря чему в целом вырисовывается направленность трактовки, прямо противоположная той романтизации Бетховена, о которой писал А.В. Михайлов. Например, «сохранение фортепианной природы» (а что такое «фортепианная природа» у Шопена, Дебюсси, Скрябина?) в данном случае означает отказ от романтической красочности, «декоративности» – приближение к аутентичному звукоизвлечению и штриху (конечно, не клавесинному, а характéрному для «суховатых» хаммерклавиров начала XIX в., ушедших от клавесина, при всей своей «молоточковости», не столь уж далеко). Формулировка «гаммы – это гаммы» отражает присущую барочно-классицистской эпохе отчетливую моторику пассажей, не вокализируемых исполнителем и не растворяющихся в педальной «дымке».

Один из множества характерных образцов – юдинская трактовка главной темы в репризе первой части (подразумевается «облегченное» проведение на фоне гармонической фигурации шестнадцатыми в партии левой руки). У Юдиной упомянутый эпизод звучит совершенно по-моцартовски или по-гайдновски: в скерцозно-игровом ключе, с отчетливо и изящно сыгранными хореическими секундовыми интонациями.

Напротив, А. Шнабелем тот же эпизод преподносится в духе изнеженной и полной томления романтической релаксации, сменившей мощный кульминационный подъем, аналогично концертам Листа, Брамса, Рахманинова.

В некоторых случаях причиной романтизации бетховенской музыки оказывается естественный процесс эволюции фортепиано. Так, в нотном тексте Пятого концерта или в финале «Авроры» встречаются авторские обозначения длительной и «густой» педали, которую Юдина, следует заметить, воспроизводит не буквально, а весьма избирательно, — и правильно делает! Ведь указания Бетховена сопряжены с использованием не современных «стейнвеев», а инструментов с гораздо более мягким и быстро затухающим звуком. В подобных ситуациях буквальное следование бетховенским ремаркам отнюдь не способствует воплощению намерений автора.

Пожалуй, в исторической перспективе наибольшей романтизации подвергались драматические, минорные сонаты Бетховена – в них XIX век склонен был видеть, прежде всего, нечто близкое себе: субъективность эмоций, проявляющихся свободно и преувеличенно. Коль скоро же драматическая соната романтиков (Шуман, Шопен, Лист, Брамс) действительно вела свою родословную от Бетховена, данный факт еще более провоцировал и восприятие творчества последнего с позиций чуждой ему стилистики, и затушевывание соответствующей грани между эпохами. Форсирование громкости и вообще звуковой массы (при помощи педализации или характера туше) стало настолько привычным, что А. Альшванг удивлялся финалу «Аппассионаты», сыгранному Юдиной «легко, быстро и без малейшего драматизма, как бы по-гайдновски»[142], а в ее прочтении Семнадцатой сонаты многие видели просто «неправильную» интерпретацию.

Запись «Аппассионаты» в исполнении Юдиной, по всей вероятности, утрачена, однако, слушая сохранившиеся записи других сонат: Пятой, Четырнадцатой, Семнадцатой, наконец, Тридцать второй, – совершенно невозможно допустить отсутствие драматического пафоса в финале «Аппассионаты»! Просто слух большинства музыкантов привык к драматизму иного типа. Так, первую часть Пятой сонаты Юдина играет необычайно быстро (кстати, аналогичного темпа придерживается и Гульд), в самом деле «облегчая» звучность; при этом мелодия взлетает вверх настолько стремительно, что тридцать вторые выглядят почти как форшлаги, и представляется некий «прообраз» – изящный, порхающий взлет начала финала Сороковой симфонии Моцарта. Вообще, чем внимательнее вслушиваешься в игру Юдиной, тем явственнее начинаешь воспринимать не мифологизированного Бетховена-«титана», а раннего Бетховена, очень индивидуально претворяющего моцартовские модели. Попутно замечу: исходя из указанного представления, столь же «легко» и стремительно, как в упомянутом моцартовском финале, должно звучать начало Первой сонаты Бетховена (обычно невероятно утяжеляемое).

В финалах «Лунной» и Семнадцатой сонат Юдина подчёркивает классицистскую «моторность» фигурации и почти не использует педаль, применение которой (невзирая на предписания Бетховена) в подобных слу-

чаях освящено традицией и очень соблазнительно. Соблазнительно потому, что в финале «Лунной» благодаря педализации возникает эффектная лавинообразная масса звуков, а в финале Семнадцатой педаль обычно применяют с целью подчеркнуть вовсе не свойственную этой части вокальную, элегическую интонацию (как известно, начальный мелодический оборот: восходящий секстовый скачок V–III с поступенным возвратом к тонике – совпадает с характернейшим оборотом романсовой лирики и потому невольно воспринимается в свете романтической элегии). В результате рассматриваемый финал обретает сентиментально-лирический облик вроде популярной бетховенской пьесы «К Элизе». Юдина же играет его очень быстро и моторно, то есть, безусловно, неправильно с позиций романтизированного восприятия Бетховена (сходной трактовки придерживается Гульд). Но суховатая фигурационная ткань несет в себе огромную кинетическую энергию и неподдельный драматизм – драматизм не «переживания», а самого бега времени, накаленного до неистовства «пляски фурий».

В равной степени Юдина проводит принципиальную линию против лиризации скерцо и менуэтов – точнее, некоторых из них, привычно воспринимаемых в лирическом ключе, например менуэта из Седьмой сонаты и второй части «Лунной»: в обоих случаях подчеркнуто чисто игровое начало, не оставляющее места для «шумановского» симбиоза лирики и скерцозности. Возможно, «изгнание» лирики из упомянутых частей осуществлялось Юдиной не без элемента полемики, ради чего пианистка могла идти на сознательные преувеличения. При этом от музейно-академического, классицистски-реставраторского исполнения Юдина дистанцировалась еще дальше, чем от сложившихся романтизированных традиций. Ее Бетховен ошеломляет глубиной и многообразием контрастов (включая различные штрихи и способы звукоизвлечения).

В особенности сказанное относится к бетховенским произведениям последнего десятилетия. Поздние сонаты и Тридцать три вариации по праву считаются высшими достижениями Юдиной. В указанных сочинениях Бетховен существенно продвинулся по пути расширения стилевых горизонтов своей музыки. Искусство позднего Бетховена действительно содержит немало проблем – для всех: для самого композитора, для исполнителя и для слушателя. Отображая своей игрой проблемы, поставленные Бетховеном, Юдина их решает. Подчеркивая классичность бетховенского мира, пианистка придает ему еще бóльшую значительность и при этом – проясненность неимоверно сложного. Для Юдиной словно перестает существовать проблема: «как играть Бетховена» – она это знает («Бетховен почти разгадан»[143]). Напрашивается сравнение с другим великим классиком – Гёте, считавшим, что истина давно явлена миру (классика, добавлю от себя, – владение истиной).

На пути к вышеназванным поздним произведениям Бетховен пережил момент «неустойчивого равновесия» между классическим и романтическим, представленный Двадцать седьмой сонатой. Здесь он ощутил своего рода стесненность традиционными итальянскими обозначениями, которые являлись одной из форм присутствия риторического «готового слова» в нотном тексте. Начав комментировать собственный текст

по-немецки, Бетховен как бы дал понять, что произошло углубленное проникновение в индивидуально-личностный мир. Слова, употребляемые композитором, позднее перекочевали в лексикон романтиков: mit innigsten Empfindung («с искреннейшим чувством»), sehnsuchtvoll («с томлением»). Впрочем, с другой стороны, не следует забывать: обозначение sehnsuchtvoll сопровождает и третью часть Двадцать восьмой сонаты – наиболее «баховскую», «барочную» страницу позднего Бетховена. Да и сам «переход» на немецкий язык оказался далеко не окончательным: в Двадцать седьмой сонате обозначения только немецкие, в Двадцать восьмой – немецкие и итальянские, отличающиеся сравнительно общим характером. В монументальной, объективной концепции Двадцать девятой (Hammerklavier) Бетховен вполне довольствовался итальянской терминологией. В Тридцатой сонате комментарии на итальянском языке доминируют, а в двух последних – безраздельно господствуют, причем появляются даже такие оперные термины, как ариетта и ариозо. Разумеется, из представленной картины «смешения языков», взятой обособленно, нельзя делать глобальных выводов, однако она выглядит весьма символичной – отражающей кратковременное прикосновение Бетховена к только зародившейся романтической, неповторимо-личностной и нетрадиционалистской культуре, а затем – возвращение в лоно культуры риторически-классической, обогащенной новым опытом и расширившей свои горизонты.

Роль Двадцать седьмой сонаты в этом процессе поистине уникальна. Данная соната словно и не нуждается в какой-либо романтизации «со стороны» – она буквально пропитана романтической интонационной стихией. И, конечно же, Юдина в процессе исполнения «погружает слушателя в мир романтики, подчеркивая особенную близость музыкальных образов сонаты шубертовской лирике»[144]. Однако и в такой ситуации Юдина находит возможность (вопреки незыблемой традиции) «классицизировать» трактовку, или, точнее говоря, более полно выявить природу Двадцать седьмой. В первой части доминируют четкость, определенность, можно сказать, строгость звуковой «атаки» – причем не только в «диалоге» главной темы первой части, но и в мечтательно-трепетной побочной, фактурное изложение которой выглядит совсем по-шумановски, хотя воплощается Юдиной скорее оркестрально – по-бетховенски!

А во второй части сонаты Юдина разоблачает одно достаточно укоренившееся заблуждение. Как справедливо указывает И. Богомолова, «В отличие от многих пианистов, трактующих заключительную часть сонаты медленно, сосредоточенных прежде всего на показе мельчайших изгибов шестнадцатых сопровождения (таково решение финала у Гилельса и Соколова), Юдина выбирает подвижный темп. Она увлечена идеей «вечного движения» и акцентирует его как тему творческого задания этой своего рода «попутной» песни»[145]. И далее: «Помимо темпа, Юдина меняет и штриховую партитуру Бетховена»[146]. Стоп! Юдина не меняет бетховенского темпа. У Бетховена обозначено: Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen («Исполнять не так скоро и очень певуче»).

Вероятно, итальянским эквивалентом ремарки «не так скоро» стало бы Allegretto. Этот термин применяется Бетховеном и в медленных частях (Седьмая симфония), однако гораздо чаще встречается в финалах – Четвертой, Одиннадцатой, Шестнадцатой, Семнадцатой сонат (в Двадцать первой добавлено еще и Moderato). Но главное – здесь форма говорит сама за себя: перед нами типичнейшее рондо, настоящий финал (а не заключительная медленная часть, как в Тридцать второй сонате), с характерным для финалов фактурным варьированием рефрена в игровом ключе и с присущей опять-таки ряду финалов неторопливой темой – иногда песенной (назову, в частности, «Аврору» или Шестнадцатую сонату). Более того, двухчастные сонатные циклы указанной конструкции (сонатное аллегро и рондо) встречаются в венской музыке рубежа XVIII–XIX веков (например, у Л. Кожелуха). И только если воспринимать Двадцать седьмую сонату сквозь призму «Неоконченной» симфонии Шуберта, можно подпасть под гипноз песенности и превратить Рондо в медленную часть, что и наблюдается во многих современных интерпретациях.

Относительно же «штриховой партитуры» следует заметить: несмотря на авторское обозначение «очень певуче», у Бетховена в проведении главной темы отсутствует сплошное legato. Штрихи первой фразы включают в себя лигу на полтора такта, затем две восьмые, где под лигой стоят точки, а далее – лигу на целый такт. Бесспорно, сам Бетховен дает повод к тому, чтобы тема, по выражению И. Богомоловой, «чуть пританцовывала». В свою очередь, Юдина значительно расширяет действие штриха, представленного композитором в меньших масштабах, – это вообще один из основных принципов ее работы с текстом. Результат оказывается поразительным: на поверхностный взгляд Юдина играет «не так, как написано», но интерпретация не противоречит авторскому замыслу, а репрезентирует его с еще большей рельефностью.

К числу сложнейших проблем исполнения Бетховена относится достижение единства темповых ремарок и tempo rubato. С одной стороны, свобода темповых отклонений справедливо рассматривается (в частности, А. В. Михайловым) как недопустимое проявление романтизации Бетховена. В сборнике воспоминаний о Метнере, например, читаем следующее: «Во второй теме первой части «Аппассионаты» Николай Карлович не допускал никакого замедления темпа и резко критиковал тех исполнителей (в их числе и прославленного Д'Альбера), которые замедляли его и тем самым снижали динамику музыки»[147]. Отсюда вытекает, что подобные замедления были приняты, а в целом субъективность темповых решений даже получила своеобразную «документацию» в бетховенских изданиях, редактировавшихся А. Шнабелем.

С другой стороны, автографы Бетховена содержат немало указаний, реализация которых связана с отклонениями от единого пульса. Проанализировав эти указания, можно сделать вывод, что природа бетховенских ritardando и accelerando совсем иная, нежели у романтического tempo rubato. В романтической музыке пульсация осуществляется с разной скоростью, подчиняясь капризам субъективного чувства, прихотливо-

му профилю его динамики. У Шопена, Листа и Вагнера гибкость и волнообразность музыкального становления как бы несколько «приглушают» и смягчают проявления такто-метрической пульсации. У Бетховена же, во-первых, царит (как и вообще в музыке классицизма) непреложный, объективный пульс – энергетическая основа развертывающихся процессов. Во-вторых, Бетховен обращается с пульсацией своей музыки куда более свободно, чем его предшественники. Для него, вслед за Гайдном и Моцартом, время – не абстрактная «сетка», но одна из сторон (качеств) живой интонации. Тем не менее, только Бетховен систематически и осознанно «вмешивается» в ход времени, исходя из принципиально нового значения, которое приобрела процессуальная направленность музыкального становления. Представляется, что именно интенсификацией процессуального начала, невиданной прежде напряженностью развития обуславливаются отклонения от выдержанной скорости пульса. Чаще всего в музыке Бетховена пульс замедляется при нагнетании «эффекта ожидания», подчеркивании непредсказуемости следующего шага, когда не только мысль и чувство, но и само время движутся как бы с трудом, преодолевая сопротивление. В ранних сонатах подобные замедления присутствуют на гранях разделов (к примеру, перед побочной темой в Allegro Второй сонаты) или в преддверии окончания (в финале Пятой). Позднее же «с трудом преодолимые» участки такого рода встречаются и внутри тематических построений (в главных темах Семнадцатой, «Аппассионаты», Тридцать второй сонат)[148]. И наоборот, заключительная стадия драматургии (кода) – при выходе музыкальной мысли на «финишную прямую» – нередко связана с темповым сдвигом в сторону ускорения.

Как видим, бетховенские ремарки в автографах служат убедительным доказательством свободного, однако при этом вполне риторического обращения композитора со временем. Юдина в данном отношении действует еще более свободно, нередко нарушая «букву» авторского текста, но следуя «духу» бетховенского rubato: пианистка улавливает исходный принцип и заметно расширяет сферу его действия[149]. Один из самых поразительных моментов юдинской бетховенианы – сильное замедление в побочной теме Allegro Тридцать второй сонаты (т. 50), где у Бетховена нет соответствующих указаний. Впрочем, через два такта (когда ключевая фраза новой темы уже успела отзвучать) автором выставлено meno allegro, в очередных двух тактах – ritardando, затем (еще два такта) – Adagio, и только после этого – Tempo I. Юдина играет Adagio с начала проведения новой темы, усиливая ее неотмирность (словно небесное видение, замедлившее бег времени), то есть сразу же устанавливает темп, к которому приходит и Бетховен – только постепенно.

Иногда напряженность музыкального становления и непредсказуемость следующего шага не фиксируются Бетховеном при помощи слов ritardando или rallentando, а выписываются посредством нот и пауз. Таков, например, финал Седьмой сонаты, тема которого как бы воссоздает атмосферу «исканий» – «проб и ошибок». Одному из критиков не нравилось (см. выше), что Юдина играет указанный финал слишком

метрично. Однако ритмические неожиданности в данном случае могут иметь смысл лишь на фоне строгого пульса, что наглядно подтверждает логику бетховенского rubato «от противного», а кроме того, демонстрирует, насколько точно Юдина проникает в суть ощущения времени у Бетховена: потрясающая свобода ее интерпретаций отнюдь не близка многочисленным примерам романтизации последнего венского классика.

Юдина была одной из первых среди пианистов, кто на практике стал опровергать романтизированные подходы к Бетховену. Вместе с тем, разумеется, и она опиралась на определенные традиции. Так, «чувствуя кризисность бетховенского исполнительства, Вейнгартнер задался целью не «переделывать» Бетховена, а скорее, освободить его музыку от избыточных и произвольных редакций. С этой поры и берет начало «Бетховен XX века» – Бетховен, возвращающийся к своей исконности»[150]. Юдина не только проштудировала, но и перевела на русский язык книгу дирижера Ф. Вейнгартнера, вышедшую в 1906 году («Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам. Т. 1. Бетховен»; публикация юдинского перевода увидела свет в 1965 г.). Впрочем, и Б. Яворский (с которым Юдина общалась) постоянно подчеркивал в своих трудах принадлежность Бетховена старому, «моторно-темпераментному» мироощущению, а не «психологической эпохе» XIX века.

В завершение статьи напомню, что полемика с романтизированным Бетховеном велась Юдиной не только посредством исполнения его произведений, но и словесно. Я имею в виду «дискуссию» пианистки с описанием Тридцать второй сонаты в романе Т. Манна «Доктор Фаустус», где заключительное Adagio трактуется как «прощание» – иными словами, томление, романтическая неосуществленность, малеровская «Песня о земле». Слышание Юдиной принципиально классично, ибо опирается на абсолютную реальность высшего, Божественного мира. В связи с медленным бетховенским финалом Юдина вспоминает Платона, Данте и древнерусскую иконопись. Однако невольно возникают параллели и с современником Бетховена – Гёте, его кристальной ясностью, «прозрачностью» видения высшей истины, «олимпийским» покоем и ничем не замутненной радостью.

Сама Юдина в письме к Е. и М. Бахтиным так описывала данный эпизод из своих лекций о романтизме в Московской консерватории: «Была критика Томаса Манна «Д-ра Фаустуса», т.е. беспомощно-витиеватая трактовка Адорно в нем – последней сонаты Бетховена ор. 111 – <...> – В противовес – о смысле сонаты были прочитаны кусочки «Федона»[151] («геотопография» загробного мира)... и конец «Рая» Данте – т.е. ответ на «почему нету в сей сонате 3-ей части???». Ибо (я говорю) на земле уже в ней все сказано и действие переносится в другую реальность. У Манна–Адорно профессор Кречмер восклицает: «Ах, эти цепочки трелей!»... – ну, а далее что? Сказать им обоим нечего... А я (с Божьей помощью) преспокойно сказала: «Трели, их фон? – Это подобно золотому фону в древнерусской живописи – в иконе – отрешенность, отграниченность от земного бытия. Пожалуйста, дорогие коллеги, рядом Третьяковская галерея, билет стоит 30 коп.»[152].

Приведем слова самой пианистки: «...мне хотелось бы поспорить с... точкой зрения по поводу того, что есть романтизм и что есть классика... Я знаю свое место и не позволю себе внедряться в филологию, но думаю, можно ли одним словом описать какое-либо гениальное явление начала XIX века, где столько скрещивается явлений, а чтобы не быть голословной, я Вам скажу конкретно: Вы услышите произведения Шуберта, где он не только перекликается с Бетховеном, но, может быть, и с Глюком, а с другой стороны, Вы услышите произведения Шуберта, где он перекликается... с Листом, Вагнером, Чайковским, – где он настолько смотрит вперед. <...> Вы можете увидеть оду Клопштока, и вы перенесетесь в XVII век, – настолько это явление сложное и, мне кажется, мало изученное». Комментируя процитированные строки, Д. Р. Петров пишет: «Шуберт давал М. В. Юдиной то, что она, думается, всегда искала, – возможность привлечения всего ее духовного опыта <...> Она вспоминает Гомера и В. Скотта, а музыка Шуберта вызывала в ее памяти музыку Глюка, Бетховена, Вагнера. Приводя эти параллели, она полемизирует со взглядом на Шуберта как на романтика». И далее – в связи с циклом лекций Юдиной «Романтизм. Истоки и параллели»: «В этом романтическом мире место Шуберта, о котором она почти ничего на этот раз не говорит, остается не совсем ясным»[153]. Отмеченная неясность говорит только об удивительном историко-стилевом чутье Марии Вениаминовны.

Обратимся к ее исполнению шубертовских произведений крупной формы. Одно из них – знаменитый «Фореллен-квинтет», в котором партнерами Юдиной были Дмитрий Цыганов, Вадим Борисовский, Сергей Ширинский и Владимир Хоменко (запись с концерта в Малом зале Московской консерватории 1 ноября 1960 г.). «Фореллен-квинтет», сочиненный в 1819 году, представляет, подобно первым шести симфониям и многим другим произведениям Шуберта самых различных жанров, стиль венской классики, что, конечно же, предполагает активное проявление авторской индивидуальности и стилевого своеобразия (как и в музыке Гайдна, Глюка, Моцарта, Бетховена) – только на совершенно иной основе, в рамках доромантического мышления. В отличие от экспромтов, возникших вне рамок традиционных жанровых схем, интонационных типов и тем самым создающих великую романтическую иллюзию своей абсолютной необусловленности ничем внешним и предсуществующим, – в отличие от них квинтет продолжает, но при этом обновляет и «освежает» жанровую линию, идущую от самых истоков классического инструментализма. Это камерная музыка для домашнего музицирования, музыка активного, творческого отдыха и развлечения, представленная дивертисментами и серенадами. Общий тон квинтета, обилие танцевальных ритмов, а также более свободная, чем в симфониях, пятичастная структура цикла определенно свидетельствуют о связи с указанной линией. Но квинтет имеет и другие «гены»: благодаря участию фортепиано, которому поручена эффектная виртуозная партия,

возникает некоторая аналогия с концертом. Это, в свою очередь, лишь усиливает приподнято-праздничное звучание «Фореллен-квинтета» и в то же время придает ему бóльший вес. Наконец, необходимо отметить, что, внешним образом представляя дивертисментно-концертную (то есть в понимании классической эстетики достаточно «легкую») линию, квинтет Шуберта богатством и значительностью содержания заметно ее превосходит.

В исполнении Юдиной и ансамбля названные «истоки» заметно оживают – более того, обретают новое звучание, как бы возводятся в степень. Не вызывает сомнений, что именно игра Юдиной является «стержнем» и «нервом» интерпретации, что именно та невероятная энергия, которой она заражает всех исполнителей, и воспринимается как главная черта этой музыки. Существует ряд прекрасных, не похожих друг на друга записей «Фореллен-квинтета», например Э. Гилельса или А. Шиффа (с музыкантами «Альбан Берг-квартета»). Высвечивая различные грани рассматриваемого сочинения, исполнители обычно играют его с моцартовским изяществом, чувством гармонии и меры (разумеется, совершенно естественными и оправданными). Иное у Юдиной! Сразу же первым, подчеркнуто энергичным пассажем она словно «смахивает» любой намек на классическую «умеренность и аккуратность». Ее «Фореллен-квинтет» – тоже классика, но современная Бетховену и Россини. Повышенные темпы (иногда на грани возможного), динамический напор (особенно в скерцо и финале) создают образ стихийного танцевального вихря – вспоминается даже финал бетховенской Седьмой симфонии. Энергия, открываемая исполнителями в квинтете Шуберта, достигает в подвижных частях поистине огненного, дионисийского воодушевления. Эта же энергия придает особую импульсивность, а тем самым и весьма своеобразное звучание многим классицистски обобщенным «персонажам» – здесь и выявляется мастерство интерпретатора. Как интригующе, таинственно звучит, например, тихая и, в сущности, непритязательная маршеобразная заключительная тема второй части, словно пришедшая сюда с итальянской оперной сцены. И – противоположный полюс – в минорной вариации на тему песни «Форель» (в четвертой части) пламенное воодушевление исполнителей вдруг открывает свою «оборотную сторону»: традиционная для классической вариационной формы смена лада в одной из вариаций преподносится как яростно-драматическая кульминация – не только этой части, но, пожалуй, и всего произведения. Как будто именно здесь, в пульсации громоздких, как глыбы, фортепианных аккордов, находится генератор той энергии, которая пронизывает все исполнение квинтета.

Вероятно, самый значительный момент в творческом общении Юдиной с музыкой Шуберта – ее интерпретации сонаты си-бемоль мажор. Созданная в 1828 году, в последний год жизни композитора, она стала одной из вершин всего его пути. Почему же столь велико значение этой сонаты? Ведь восемь экспромтов представляют в целом ничуть не менее значительный мир, а Юдина в их исполнении достигла (как было сказано выше) полного проникновения в самые глубины романтической

интонации. Дело в том, что сложилось распространенное и достаточно устойчивое предубеждение относительно недостаточного совершенства шубертовских фортепианных сонат. Начало этому предубеждению положил Роберт Шуман: «Сонаты (речь идет о трех сонатах 1828 года – ля мажор, до минор и си-бемоль мажор. – *К.З.*) обозначены как последнее произведение Шуберта, и это довольно странно. Не зная времени их создания, можно было бы, пожалуй, подумать иначе. Я лично отнес бы их к более раннему периоду творчества композитора <...>. Правда, для того, кто, подобно Шуберту, сочинял так много, ежедневно так много, было бы сверхчеловеческим усилием постоянно идти в гору, все время превосходить себя, а поэтому сонаты могут быть и в самом деле его последним произведением. Писал ли он их больной, в постели, – мне это неизвестно; сама музыка как будто говорит в пользу такого предположения. <...> Как бы то ни было, но мне кажется, что сонаты эти резко отличаются от других его аналогичных произведений; они гораздо проще в смысле изобретения, в них заметен добровольный отказ от блестящей новизны, в чем он обычно предъявлял к самому себе особенно высокие требования; здесь композитор развивает определенные общие музыкальные мысли, в то время как раньше он, нанизывая период на период, скреплял их все новыми и новыми нитями»[154].

Другая, не менее распространенная претензия к последним шубертовским сонатам – растянутость и рыхлость формы («Временами кажется, что композитор утрачивает всякое чувство пропорций. Снова особенно ощутима слабость Шуберта в развитии. Благородные темы скорее теряют, чем выигрывают от расплывчатой, монотонной, в некоторых случаях даже тривиальной трактовки», – приведенное мнение Дж. Шедлока[155]). Все выглядело бы куда проще, если бы Шуберт продолжал, как в симфониях до 1819 года, пребывать только в пространстве классицистского стиля, или если бы, напротив, он и в сонатах всецело перешел на путь романтической поэтики.

В истории сонаты время зарождения романтизма – крайне сложный, даже критический этап. Сонатная форма и сонатный цикл, как высшие проявления риторического мышления в музыке, были совершенно органичны для эпохи классики. Но изменения в художественном мышлении, происшедшие на заре романтической эпохи, в корне преобразовали ситуацию. Если прежде, у венских классиков, типические формы могли органично вырастать на основе типизированного интонационного мышления, то теперь (в 1820-е гг.) композитор, пишущий сонату и видящий вокруг себя «осколки» некогда целостного «интонационного словаря» (порожденного системой риторического мышления, которая постепенно отодвигалась в прошлое), оказывался перед необходимостью приобщить все множество явлений (ведь соната – «картина мира», пускай и в камерном аспекте) своей неповторимой индивидуальности, пронизать целое личной, лирической интонацией. Сделать это, однако, было не просто: в полной мере такое «сцепление» удастся осуществить лишь на этапе высшей зрелости музыкального романтизма (Шуман, Шопен, Лист), когда риторическая система вместе со «словарем» прошлого уже совершенно потеряют всякую актуальность. В 1820-е годы

ситуация складывалась иначе: хотя романтическое индивидуалистическое творчество постепенно набирало силу, элементы («осколки») прежней системы (типические интонации, жанры и т.п.) еще не стали вчерашним днем, а сохраняли значительную инерцию воздействия. Соната в это время оказалась ареной столкновения двух противоположных способов художественного мышления и в полной мере обнаружила «переходность» эпохи. Судя по всему, Шуберта вполне удовлетворяла поэтика жанра классической сонаты: с юношеских лет обживавший два противоположных художественных мира[157], он вряд ли пытался с ней специально что-то сделать. Только, в отличие от ситуации 1814–1819 годов, сам классический стиль и классическая форма как его проявление уже «трещали по швам», о чем гениально свидетельствует музыка позднего Бетховена. В таких условиях было чрезвычайно трудно и обосновать целостность сонаты на неповторимо-личностной интонационно-стилевой основе, и подчиниться гармонии «общего», господствующего стиля – гармонии, фактически уже утерявшей свою органичность. Что же в этом случае делать исполнителю? Ему необходимо, опираясь на незаурядную художественную интуицию, услышать и преподнести имеющиеся факторы целостности и единства произведения, которые в авторском тексте могут быть выражены весьма завуалированно и принадлежать различным системам художественного мышления. Как тут не вспомнить Г. Гульда: он считал, что сонаты Шуберта вообще невозможно исполнить, пока не услышал игру С. Рихтера. Значит, Рихтер что-то «допроявил» в тексте, оставленном Шубертом и, очевидно, не понятом, не прочитанном даже великим музыкантом. Невольно вспоминаются и слова Гессе («Степной волк») о трагическом положении человека, оказавшегося между двумя эпохами. Великая и почетная «миссия» осуществлять связь времен, если она и осознается современниками и потомками (как в ситуации с Бетховеном), все равно сопровождается постоянным, часто непроизвольным выбрасыванием подобных «рубежных» гениев за борт и предшествующей, и последующей эпохи. Или же, что не лучше, – механическим разъятием живой цельности на отдельные элементы противоположных поэтик: вот, мол, у Шуберта классические, а вот – романтические черты. Юдина, ставя под сомнение романтизм Шуберта, дает следующий ответ (продолжение вышеприведенной цитаты): «А что я хочу утверждать, это реализм Шуберта. Мне кажется, всякое великое искусство реалистично...»[158] По-видимому, такой о́твет – самое лучшее, что могла сказать Юдина в свое советское время. Но добавлением: «всякое великое искусство реалистично» – Юдина тут же выводит свое понимание реализма из сферы истории искусств и делает его чисто оценочным. В рамках юдинской системы мысли это отчасти даже закономерно: она ведь и романтизм рассматривает, вслед за А. Блоком, в качестве явления всех времен. Тем не менее вопрос был поставлен Юдиной именно в историческом контексте – вопрос, по существу, о Шуберте как целостном феномене истории, хотя шубертовский стиль мог быть «разорванным» и не обладать целостностью.

Прежде чем вернуться к данному вопросу, обратимся к главному аргументу – исполнению Юдиной си-бемоль-мажорной сонаты. Здесь

Юдина проявила себя как великий архитектор музыкальных смыслов. Ведь Соната Шуберта, о чем говорилось выше, требует исполнительского воссоздания своей цельности и выстраивания ее заново. Если пианист подходит к ней только с позиции исполнителя, а не композитора- архитектора, то, действительно, лучше ему не браться за эту музыку.

Среди задач, которые си-бемоль-мажорная соната Шуберта ставит пианисту, самыми сложными и серьезными являются следующие: прежде всего, построение первой части – медленной и довольно мозаичной сонатной формы, вырастающей на лирической основе, и, затем, охват четырехчастного цикла как целого.

Первая часть – не Allegro, а Molto moderato (как будто специально для Юдиной!). По мнению В. Рицлера, приведенному Ю. Хохловым в его книге, Шуберт «в конце жизни нашел в себе силы написать часть, в которой лирическая сущность и сонатный дух сплавлены воедино»[159]. За этим противопоставлением мы сейчас можем видеть нечто большее: соединение свободного проявления индивидуальности и – условного, традиционно-риторического. К сожалению, В. Рицлер далее противоречит себе, говоря, что первая часть – «от начала и до конца свободно развивающаяся лирическая песня»[160] (если бы это было действительно так, понять, оценить и исполнить ее было бы достаточно просто).

В трактовке Юдиной первой части отсутствует важнейший принцип классической сонатной формы: единство темпа, непрерывность и неизменность пульсации. Основа музыкального времени, выстраиваемого Юдиной, – субъективно-лирическая, психологическая: пианистка всецело распоряжается временем, а не живет в нем, словно в объективно (извне) данном потоке. Тем отчетливее проявляется здесь логика формы.

Экспозиция до заключительной партии предстает как единое постепенно-ступенчатое нарастание темпа и – драматизма. Первое проведение главной темы звучит у Юдиной по-песенному свободно и раскованно, с сильным rubato. При этом исполнитель максимально подчеркивает элемент, противостоящий светлому, возвышенно-гимническому звучанию, – мрачную трель на звуке соль-бемоль контроктавы в конце первого предложения: Юдина играет данный мелизм форте вместо авторского указания пианиссимо. В тексте Шуберта трель является внезапным вторжением совершенно чуждого материала: она на короткое время прерывает течение «песни» и создает эффект остановки, «застывания» времени. В интерпретации Юдиной реальное время звучания на этом участке заметно сокращено, что компенсирует и уравновешивает «остановку» времени художественного. Трель начинает звучать на четверть такта раньше (предыдущий такт оказался усеченным) и звучат вместо четырех четвертей (целая нота) – три. Получается интересная вещь: у Шуберта начальное предложение до трели короче квадратной нормы и занимает семь тактов вместо восьми. Однако вместе с трелью оно вырастает до девяти тактов и оказывается «растянутым». Юдина, сжимая время в седьмом и восьмом тактах, интуитивно приближает конструкцию к квадратному восьмитакту – хотя бы в чисто физическом времени. В итоге достигается следующее: 1) особенно выпукло подносится контраст – драматургическая завязка всей сонаты; 2) музыкальное время

в реальном звучании претерпевает существенные модификации, придающие ему большую оформленность и «направленность на восприятие» (разумеется, это не означает, что данный вариант модификаций – единственно возможный).

Напомню, что главная партия в целом имеет трехчастное репризное строение, середину которого образует особый вариант той же темы в соль-бемоль мажоре, тяготеющий к субъективно-лирической сфере. Взамен сдержанных величественных аккордов мелодию сопровождает подвижная фигурация, благодаря чему достигается рота, «воздушность» звучания, типичная для лирики зрелого романтизма (Шопен, Лист). Более раскованной становится и сама мелодия. Именно соль-бемоль-мажорное проведение темы служит у Юдиной первой ступенью в ускорении темпа – это начало динамизации, за которым следует реприза главной темы (на форте), где пианистка неуклонно наращивает напряжение. Отмеченное нарастание достигает значительного драматического накала (репетиции в басу напоминают о бетховенской «Аппассионате») и подводит к фа-диез-минорной теме побочной партии. Несмотря на accelerando в предыкте к побочной, она оказывается еще одной ступенью темпового ускорения и вершиной лирико-поэмного нагнетания драматизма.

Первая побочная тема (фа-диез минор) – не только драматическая вершина-кульминация, но вместе с тем и конец непосредственно-лирического высказывания, «конец песни» в рамках экспозиции – отныне вплоть до начала разработки господствуют те самые «общие музыкальные мысли», то есть интонационные формы риторического «готового слова», которые так разочаровали Шумана[161]. Здесь кончилась не только собственно «песня»: до сих пор фактура была подчеркнуто фортепианной и выявляла разнообразные колористические возможности инструмента; теперь же она становится более «общей», оркестральной или опирается на типические фигурации венских классиков (развитие первой темы побочной партии и особенно ее вторая, фа-мажорная, подчеркнуто «банальная» тема сонаты).



Шуберт. Соната си бемоль мажор (из Первой части)

Простота и абсолютная неромантичность фа-мажорной темы могут по-настоящему удивить, однако она выполняет свою драматургическую функцию: это – облегчение, игра (почти совсем без «мыслей» – чистая, детская радость жизни) после драматической кульминации. Скорость пульсации ритмических долей у Юдиной здесь вдвое выше по сравнению с началом сонаты (Рихтер играет эту тему гораздо медленнее). В заключительной теме Юдина опять использует tempo rubato, свободное течение времени – здесь и сам Шуберт явно пытался вновь

«углубить русло». Особенно примечательны (после массивных оркестровых аккордов) «сольные» интимные фразы – прообраз лирических постлюдий в песнях Шумана.

Так, Юдина выстраивает на протяжении экспозиции единую волну, охватывающую не только весьма далекие, но и стилистически различные темы. В соответствии с предписанием Шуберта она экспозицию повторяет, благодаря чему разработка оказывается уже третьей волной, отличающейся редкостной концентрацией, продолжительностью драматического нагнетания и максимально значительными последствиями кульминационного перелома. В начале разработки Юдина возвращается к исходному темпу сонаты – темпу лирического размышления – и к песне. Звучит уже третий вариант главной темы (в до-диез миноре). Неторопливостью и рисунком сопровождающей фигурации он близок первому варианту, а лирической свободой мелодии и отсутствием хоральности – второму, но в то же время равно далек от обоих этих вариантов, образуя совершенно новое качество, абсолютно не сводимое к одному из своих истоков. Такого рода свободная «жизнь» целостного песенного образа в ряду вариантных преображений служит ярчайшим свидетельством индивидуальной свободы романтического интонирования – не случайно этот прием закрепится в технике композиторов следующих поколений. До-диез-минорное начало разработки (после фа мажора) в очередной раз (предыдущий был внутри главной партии: от си-бемоль к соль-бемоль мажору) осуществляет резкий переход в далекую тональность на большую терцию. Сами по себе подобные тональные соотношения встречались и раньше, у Бетховена, здесь же примечательна именно внезапность перехода – иными словами, абсолютная свобода перемещений в тональном пространстве, соответствующая свободе протекания времени. Мгновенно перенесясь в далекую тональность, Юдина, естественно, переключается и в другое время (сохранение темпа выглядело бы менее обоснованным).

После до-диез-минорной темы Юдина вновь ускоряет темп, как бы давая тем самым импульс к интенсивному драматическому нарастанию, построенному на вполне классических, обобщенно-драматических интонациях. Зато зона послекульминационного успокоения и просветления представляет собой исключительно личный, индивидуализированный момент в сонате и, пожалуй, уникальное явление в контексте всего стиля Шуберта. Это уже четвертый вариант главной темы (в ре миноре): мелодия «парит», вознесенная в высокий регистр, причем гармонии порождают настолько определенные ассоциации со стилем Рахманинова, что и мелодия начинает восприниматься как рахманиновская – последнее, заметим, всячески подчеркивается Юдиной. Именно в заключительном, послекульминационном разделе разработки пианистка сильно сбавляет темп (он становится даже медленнее исходного) и продолжает постепенно сбавлять его дальше – на всем протяжении этого раздела, вплоть до начала репризы. Здесь создается иллюзия остановки времени, «выключения» из его потока – просветленно-элегический катарсис после вершины драматического действия, сам уже находящийся вне этого действия. Так и звучит у Юдиной рассматриваемый эпизод – над

временем и над своей эпохой. «Тихая», лирическая кульминация первой части (звучащая после действенной, «риторической») в исполнении художника-мыслителя XX века обнаруживает удивительное родство не только со стилем Рахманинова, но и с сокровенным духом лирики Брукнера, Малера, Шостаковича... В конце разработки мелодия главной темы буквально растворяется в необозримых высях — в «хрустальном» фигурационном орнаменте, поднимающемся в третью октаву. Даже здесь замедление темпа продолжается, а ощущение метрической пульсации исчезает совершенно: момент, казалось бы, чисто связующего, вспомогательного значения Юдина преподносит как... речитатив, только подчеркнуто «антипатетический», подобно «следу» исчезнувшей песни, исчезновению, истаиванию определенных очертаний.

Этому «уходу» в конце разработки в некотором отношении отвечает кода первой части. Звучащее там итоговое проведение главной темы (точнее, ее ключевых фраз) у Юдиной постепенно и неуклонно замедляется, растворяясь в тишине, словно само время замирает, чтобы остановиться и исчезнуть совсем. Особый интерес в плане интерпретации представляет переход от заключительной партии к последнему, прощальному звучанию темы — небольшая фраза, в трактовке Юдиной обретающая чуть ли не импровизационную свободу в отношении авторского текста. Казалось бы, интонационный состав этой фразы вполне традиционен и ограничивается сплошь «общими местами». Но в том-то и дело, что в эпоху слома традиционной риторической системы ее элементы могли как бы «отпускаться на свободу» и переинтонироваться, звучать по-иному в новом контексте. Здесь же значительное ритмическое расширение интонации придает ей ощущение высвобождения, невероятной раскованности дыхания. Юдина точно прочитывает этот «намек», данный в шубертовском тексте, и многократно его умножает. Она позволяет себе такую вольность, как исполнение аккордов арпеджиато, — отступление от «буквы» ради приближения к «духу», к модусу свободно-лирического, проникновенного «слова поэта» (Шуман с его постлюдиями). Выше мы отмечали аналогичные черты постлюдийности в заключительной теме — в коде Юдина их максимально концентрирует и «высвечивает». Из ее исполнения первой части, по-видимому, явствует следующее: Юдина, совершенно не стремясь сгладить стилевые перебои (пример с рахманиновскими ассоциациями это особенно подтверждает!), представляет их и множество других музыкальных событий как звенья единой стройной концепции, в которой балансирование на грани двух не просто стилей, а методов интонирования становится драматургическим, смысловым фактором (анализируемая соната в указанном отношении специфична по сравнению с остальными сонатами 1828 г.).

При взгляде на си-бемоль-мажорную сонату в целом многое может озадачить. Прежде всего — резкое сокращение во второй половине цикла того свободного, романтического интонирования, которое играло столь значительную роль в первой части. Затем отсутствие единства как непосредственно данной образно-стилевой общности — качества, присущего сонатам венских классиков (единство территории, отграни-

ченной и индивидуально организованной в пространстве общего стиля и общих форм) или в дальнейшем установившегося в сонатах зрелого и позднего романтизма: у Шумана, Шопена, Брамса др. (единство индивидуального тона и индивидуального мира). В шубертовской си-бемоль-мажорной сонате, при поверхностном рассмотрении, нет ни того, ни другого: после глубокой лирики и трагедийности первой и второй частей третья и четвертая переключают наше внимание в скерцозно-танцевальное русло, заполненное виртуознейшей, остроумной игрой — на основе «общих слов» классицизма.

Тут возникает вопрос: а что если эти стилевые перепады только кажущиеся, если отмеченные моменты нового, романтического интонирования — результат коллективного исторического «гипноза», наподобие хорошо известной романтизации Бетховена, которой переболела музыкальная культура во второй половине XIX — начале XX века? Ведь «соседи» си-бемоль-мажорной сонаты — до-минорная и ля-мажорная — обладают значительно большим стилевым единством, опирающимся на несомненно классическую основу. Однако ответ на поставленный вопрос, очевидно, может быть гораздо сложнее, чем в случае с Бетховеном. Посмотрим, как из этого положения выходит Юдина и как она решает проблему единства цикла.

В медленной части сонаты, до-диез-минорном Andante sostenuto, Юдина (в отличие, например, от Рихтера или Горовица) максимально подчеркивает ее барочный облик — подчеркивает не музейно-реставраторским способом, то есть изображая клавесинное или органное звучание и т.п., а содержательно-сущностно. Во-первых, это строгое, крупным штрихом, интонирование есть тончайшее, выразительное rubato, но не романтической, а барочной природы. Во-вторых, обострение «единовременного контраста» баховского типа: в исполнении Юдиной вся ткань предельно напряжена и вот-вот готова «разорваться» под давлением своей внутренней энергии (Рихтер играет возвышенно-просветленно, Юдина сгущает трагедийность — можно быть уверенным почти наверняка, что для нее эта музыка связана с размышлениями о Страстях Господних)[162]. Слышно, как мелодия сковывается остинатной поступью, особенно в репризе, где в басу проводится повторяющийся краткий траурный мотив, своей мрачной краской напоминающий о басовой трели из первой части.

Интересную инициативу проявляет Юдина в среднем, ля-мажорном разделе второй части: она динамизирует его трехчастную конструкцию, охватывая ее единым процессом нагнетания громкости и активности. В результате репризное проведение ля-мажорной темы звучит фактически на фортиссимо, хотя в нотах указано пиано — по аналогии с первым проведением. Тем самым и в Andante Юдина создает волну нарастания, что весьма ощутимо напоминает о музыкальных событиях первой части. Эта связь особенно заметна благодаря некоторому интонационному родству[163] ля-мажорной темы второй части и главной темы первой.

Третью часть (скерцо) Юдина играет в полном соответствии с ремаркой Шуберта: Allegro vivace con delicatezza. После трагедийного Andante скерцо звучит как легкое, изящное интермеццо в цикле. По мнению

А. Эйнштейна, скерцо «уходит в далекую от действительности область»; другой исследователь, В. Рицлер, пишет, что мелодия скерцо словно «парит... в высоких сферах, бестелесная и освобожденная от прочных очертаний»[164]. Оба высказывания – яркие примеры гипнотического действия формулы «Шуберт-романтик», точнее, приложения романтических образов и понятий к той части музыки Шуберта, стиль которой никакого отношения к романтизму не имеет. В самом деле, скерцо «уходит в далекую область» – только не от действительности, а от лирических глубин первой части и от концентрированного трагизма второй. Ю. Хохлов, приводя мнения А. Эйнштейна и В. Рицлера, справедливо замечает: «...все же музыка скерцо предстает как тесно связанная с реальным, "земным" миром. Ведь в ней широко использованы ритмические формулы и даже интонации, распространенные в бытовой музыке, в том числе и в танцах – лендлерах, "немецких", вальсах – самого Шуберта»[165]. Разумеется, само по себе обращение к бытовым, танцевальным жанрам и образам «земного мира» не может свидетельствовать «за» или «против» романтичности той или иной музыки. Однако у Шумана, Шопена, Брамса и т.д. (вплоть до Малера) подобные жанры и образы существуют в русле романтической стилистики, то время как упомянутое шубертовское скерцо типологически может быть объединено с бетховенскими – при колоссальном индивидуальном различии Бетховена и Шуберта!

В исполнительском воссоздании целостной концепции сонатного цикла решающим фактором становится трактовка финала. Финал си-бемоль-мажорной сонаты Шуберта в стилевом и жанровом отношении продолжает тон, заявленный в скерцо, словно «забывая» о романтической свободе и неповторимости лирического высказывания в первой части. В принципе, такая логика (от «я» – к «мы») для сонатно-симфонических циклов совершенно закономерна, только в рассматриваемом случае финал все же не может не производить впечатления некоторой стилевой облегченности и окончательного утверждения классических «общих слов» [166]. Тем не менее, композиция финала, вплоть до последней ноты, свидетельствует об исключительно серьезном намерении Шуберта достичь единства даже в столь трудных условиях. Напомню о подчеркнуто необычном строении главной темы, в которой до минор (с него и начинается тема) постоянно «борется» за первенство с основной тональностью. Начальная призывно-сигнальная октава на тоне́ соль, доминантой до минора, для си-бемоль мажора оказывается VI ступенью. Подобно тому, как в первой части басовая трель на VI низкой ступени (соль-бемоль) вторгалась в звучание лирической темы, элемент «контрдействия» вынесен в самое начало и становится исходным импульсом. Указанная борьба тональностей и неожиданные перебои вполне вписываются в скерцозно-игровой тон главной темы финала. Однако Юдина максимально драматизирует эту скерцозность, в ее трактовке финал, вопреки традиционным исполнительским версиям, резко противопоставлен предыдущему скерцо, он возвращает – пусть не уникальный интонационный мир первой части, но, по крайней мере, ее драматическую масштабность. Тема (особенно в до миноре) звучит у Юдиной утя-

желенно (форте вместо шубертовского пиано) и, что самое главное, – замедленно-заторможенно, как бы преодолевая мощное сопротивление и с трудом находя выход в основную тональность[167]. Аналогично заостряются Юдиной и последующие моменты драматизации (середина главной и заключительная партии). Эти моменты не заслоняют полностью скерцозно-жанровой основы финала, но привносят в него дух стихийности и широкий, панорамный охват контрастов жизни, естественно увенчивающий сонату достижением гармонии как напряженного взаимодействия (до самой коды!) противоположных сил.

Можно сказать, что Юдина делает все возможное для выстраивания законченной композиции сонатного цикла, «силовые линии» которого замыкаются на нем же самом. Иной, более романтический и рапсодически-фантазийный вариант – у Горовица: вместе с пианистом слушатель неторопливо проходит долгий путь, любуясь удивительным многообразием окружающего, и путь этот хотя и приходит к финалу, но характером своего финала и размыкается, воспаряя (уже начиная со скерцо) в мир игры и фантазии.

Такое качество си-бемоль-мажорной сонаты (и других, в том числе – более ранних сонат Шуберта), как проблематичность, необозримость и неочевидность гармонии целого, гармонии за пределами органического единства, являются приметой отнюдь не романтизма, стремившегося именно к новой органичности видения мира – на интимно-личностной основе[168]. Названное качество роднит Шуберта прежде всего с Бетховеном позднего периода творчества. Вот, например, как воспринимал бетховенскую Девятую симфонию Мендельсон: «Поговорить с тобой о великой Девятой симфонии с хорами? <...> Инструментальные части принадлежат к величайшим созданиям, какие я только знаю в искусстве, но, начиная с того места, где вступают голоса, я ее не понимаю, то есть я нахожу только частности совершенными, а если это случается с произведением такого великого мастера, то вину мы должны искать в нас самих»[169]. Михаил Плетнев, говоря о том же финале, отмечает: «...определенный просчет в соотношении разделов, лишних остановок. Речь идет о гигантских вещах, но самое существенное все же не досказано»[170].

Существенными факторами, усложнившими гармонию целого и нарушившими его органичность, как у Бетховена, так и у Шуберта были выход за пределы замкнутого пространства стиля, работа с различным в стилевом отношении материалом. Еще один аналог – поздний Гёте, с творчеством которого и связаны следующие рассуждения А. В. Михайлова: «Произведения превращаются в циклы и сюиты, появляется композиционный стиль бессвязности, разобщенности – это означает, что на некотором уровне произведения синтаксис целого нарушается и что ожидаемая на таком уровне связь частей разрывается. <...> Стиль бессвязности – такое определение как бы несет в себе осуждение, однако оно же констатирует тот объективный фактор, который определял непонимание позднего гётевского творчества на протяжении всего XIX и значительной части XX столетий». И далее: «Тем художником, который может с полным правом стоять рядом с Гёте... был Людвиг ван Бет-

ховен... целое здесь, как у Гёте, углубляется, разрастается, все внимание переносится – и со стороны слушателя должно быть перенесено – на внутренний, мыслительный процесс, на процесс искания, и тут требуется интегрировать в целое все синтаксически разнородное, разобщенное и разорванное. <...> А целое – конечно же, не органично в прежнем конкретном смысле "органического", и здесь тоже, как у Гёте, возникает стиль бессвязности, разобщенности, о чем музыковеды говорят, правда, в совершенно различных терминах. <...> Для современного слушателя, для современного читателя (и тем более, можно добавить, – исполнителя-интерпретатора. – *К.З.*) такие стили, надо надеяться, по меньшей мере – проблема». Отмеченные особенности позднего творчества Гёте и Бетховена – не только их индивидуальные особенности, но, как заключает А.В. Михайлов, «и стиль западноевропейской культуры определенного исторического этапа ее»[171]. Данный этап – эпоха поздней классики, время колоссальных духовных итогов и прогнозов, своего рода «осевое время» европейской культуры[172]. В целом к упомянутому этапу, хотя с рядом существенных оговорок, принадлежит и творчество Шуберта (а также Вебера, в некоторой части – Мендельсона, что является предметом особого рассмотрения).

Первая из этих оговорок заключается в следующем: Шуберт с самого начала, еще находясь в русле стилистики венской классической школы, мало-помалу проникался чуждым Бетховену новым, романтическим, освобожденным от «готового слова» мирочувствием. Естественно, соответствующие процессы довольно долго протекали только на территории, максимально удаленной от риторико-классицистской предустановленности и нормативности высших форм искусства – в жанрах, наименее обособленных от непосредственности жизни, а именно, в песне и танце (и то не всегда)[173]. В течение 1820-х годов неоднородность шубертовского стиля по-прежнему сохранялась, но приобретала более сложные формы. Традиционные жанры либо могли усваивать романтический стиль (две последние симфонии), либо – и даже чаще (фортепианные сонаты, инструментальные ансамбли) – классицизм перерождался в них, образуя ту самую фазу поздней классики, которая именно тогда, в 1820-е годы, была в концентрированном виде представлена музыкой Бетховена. Только в отличие от Бетховена в сложносоставный, разностильный позднеклассический мир Шуберта уже внедрялась (наряду с реставрацией «слов» барокко и классицизма) романтическая «ниша» – и порой это наблюдалось в рамках одного произведения[174]. (Конечно, в подобных случаях стилевая неорганичность резко возрастает, что выдвигает совершенно особые проблемы перед исполнителем).

Как вообще стало возможным соединение столь противоположных – даже не стилевых компонентов, а способов слышания и выражения?

Тут мы подходим ко второй оговорке, корректирующей специфику позднеклассического мира Шуберта. По всей вероятности, в роли своеобразного «буфера» между традиционно-типизированным (барочно-классическим) и индивидуально-неповторимым (романтическим) слоями стиля Шуберта выступила эстетика бидермайера. Она «умеряла» как классическую универсальность, безграничность горизонтов (от-

сюда тот кажущийся парадокс, что у позднего Шуберта более заметны гайдновско-моцартовские «слова», нежели у позднего Бетховена!), так и романтический пафос личного, индивидуального чувства (благодаря чему это чувство удавалось, когда нужно, «вписать» в мир классики).

Но почему столь важно вести работу по уточнению исторического местоположения Шуберта, тем более что мы давно знаем о некоем сочетании в его музыке классического и романтического? Во-первых, важны не просто данная констатация, а понимание самого механизма их совмещения, без чего совершенно невозможно постижение Шуберта как целостного феномена – это имеет, между прочим, и сугубо практические последствия для интерпретаторов.

Во-вторых, в ином свете предстает масштаб творческой личности Шуберта – подлинного современника и сомыслителя Бетховена и Гёте, Жан-Поля и Гёльдерлина, а не только открывателя романтизма (заслуга, которой у него не отнять!). Делая такой вывод, мы, наконец, приближаемся к историческому обоснованию того, о чем ясно и определенно говорила Юдина и что она реально делала в своем исполнительском искусстве.

Точка зрения Юдиной, выводящая Шуберта (в совокупности всех проявлений его стиля) за пределы романтизма, заслуживает самого серьезного внимания. К тому же Юдина дает веское обоснование собственной позиции: Шуберт «перекликается... с Бетховеном, Глюком», ей «слышится XVII век, ода Клопштока...» Конечно, речь идет не просто о «перекличках» с прошлым, которые на совершенно иной (романтической, индивидуально-стилевой) основе входят в музыку Шумана, Берлиоза, Листа, Вагнера, Брамса (да и в романтический пласт музыки самого Шуберта!) – перечень примеров барочной или классицизирующей ретроспекции внутри романтического мира можно продолжать до бесконечности. Нет, подразумеваются именно случаи использования Шубертом «готового слова» в его прямом стилевом виде, что, конечно же, не совмещается ни с каким романтизмом – даже ранним.

Впрочем, сколь ни странно это выглядит сейчас, разумная и обоснованная позиция Юдиной не стала общепризнанной, не укоренилась в представлениях музыковедов. Слишком велика (а также проста и потому соблазнительна) оказалась инерция либо отделения «классического» Шуберта от «настоящего» (уже Шуман пытался, идя против фактов, свести проявления традиционалистского мышления у Шуберта к раннему периоду или объяснить болезнью), либо насильственной его романтизации. С другой стороны, во времена Юдиной музыкальная наука еще не была готова осмыслить стилевые противоположности мира Шуберта в качестве граней единого целого. Пожалуй, лишь работы А. В. Михайлова об искусстве поздней классики как сверхорганическом единстве открыли путь упомянутому осмыслению и дали возможность поместить Шуберта в его настоящий исторический контекст[175]. Между тем, в исполнении Юдиной последней шубертовской сонаты эта полнота исторического местоположения композитора делается реально слышимой и отчетливо выраженной: Шуберт предстает итогом большой эпохи, в лоне которой уже родилась следующая.

«Афоризмы» Шостаковича: авангардный эксперимент композитора-традиционалиста

Как известно, в контексте всего наследия Шостаковича фортепианное творчество не является ведущим направлением; тем более скромное место занимает в нем миниатюра. Однако произведения малых форм представляют совершенно особую грань в мышлении и образном мире композитора. Почти каждое обращение Шостаковича к фортепианной миниатюре оказывается в определенных отношениях этапным, фиксируя некие немаловажные моменты в развитии его творческого пути и эстетики.

Первое опубликованное произведение Шостаковича – «Три фантастических танца» (завершены к 1922 г., в шестнадцатилетнем возрасте). Здесь, как бы прямо на наших глазах, выкристаллизовывается самобытная индивидуальность Шостаковича непосредственно из традиций романтической миниатюры.

Особенно интересен цикл «Афоризмы» (1927), в котором Шостакович, казалось бы, полностью противопоставляет себя традиции. Во всяком случае, «Афоризмы» изначально воспринимались как одно из самых «левых» и дерзких сочинений композитора, как своеобразная «пощечина общественному вкусу» и т.п., а следовательно, как опус случайный и, по-видимому, не выражающий глубинной сути натуры Шостаковича.

Однако вслед за «Афоризмами», в 1932 году, появляются 24 прелюдии. Помимо того, что в них очень много юношеского задора, юмора и пародийности, обращает на себя внимание серьезность замысла в целом. Двадцать четыре прелюдии во всех тональностях – форма, предъявляющая особые требования к автору и недвусмысленно говорящая об охвате не только всего круга тональностей, но тем самым и всех важнейших граней образного мира композитора.

Такой подход к фортепианной миниатюре подтвердился и впоследствии, почти через двадцать лет, созданием цикла Двадцати четырех прелюдий и фуг, которые стали подлинным «музыкальным приношением» Баху. На таком фоне «Афоризмы» действительно могут восприниматься как случайный, экстравагантный «зигзаг» в творческом пути (ведь подобным образом в прошлом зачастую оценивалась и опера «Нос» – «ровесница» рассматриваемого фортепианного цикла). Однако если в отношении оперы эта явно несправедливая оценка уже давно пересмотрена, то «Афоризмы», возможно в силу их «малости», не привлекали к себе специального внимания как серьезное и вполне закономерное явление в развитии молодого Шостаковича. Данное сочинение оказалось самым «невезучим» в его фортепианной музыке, оно почти совсем не исполняется и известно в основном понаслышке. Сыграло ли тут роль число 13, которое является порядковым номером этого опуса? Во всяком случае, реакция критики 1920-х годов была в основном отрицательной,

да и позднейшие исследователи чаще присоединялись к тому мнению, что суть «Афоризмов» заключена исключительно в гротеске, пародии и насмешке. Так, В. Дельсон пишет: «...автор пытается путем саркастического искажения не только осмеять установившиеся трафареты жанра, но даже свести их к полному отрицанию, так сказать, “художественно снять” (например, третья пьеса – Ноктюрн, восьмая – Канон, девятая – Легенда; впрочем, это не относится к десятой – Колыбельной песне и лишь отчасти соответствует четвертой – Элегии)»[176]. Исследователи рассматривают в качестве образцов подобного «снятия» Ноктюрн с резкими и пронзительными диссонансами, «Похоронный марш» с переменным размером, «Пляску смерти», где тема Dies irae проходит в стремительном вальсовом движении, наконец, «Легенду», в которой, по мнению В. Дельсона, «...совершенно снят образ повествования, таинственности» и использована «фактура учебно-этюдного письма»[177].

По мнению другого музыковеда, Л. Данилевича, «уже само название цикла говорит о желании автора эпатировать публику, бросить ей насмешливый вызов. Даже в прессе иронизировали: автор-юноша только начинает свой жизненный путь, а уже претендует на то, чтобы говорить афоризмами!»[178]. Критика тенденциозная и совершенно безосновательная не только потому, что, например, такой очень молодой человек, как Новалис, изложил самые гениальные свои мысли в виде афоризмов, но, главным образом, в свете известного факта: название цикла «Афоризмы» было предложено Шостаковичу Б. Яворским, а у самого Шостаковича в первом автографе, содержащем четыре первые пьесы цикла, фигурировало название «Сюита», вполне академичное и абсолютно ни на какую экстравагантность не претендующее. К слову сказать, второй автограф, содержащий все десять пьес, был подарен композитором Яворскому – «крестному отцу» этого опуса. Интересно, что с истоками сочинения связано имя и другого крупнейшего музыковеда – по словам Шостаковича, «Афоризмы», как и опера «Нос», были написаны под влиянием Б. Асафьева (к сожалению, композитор не объяснил, в чем именно заключалось это влияние).

На фоне приведенных цитат и мнений несколько особняком стоит критический отзыв М. Друскина. В статье «О фортепианном творчестве Шостаковича» он пишет не о пародийном отрицании жанра, а, напротив, о том, что «Шостакович сознательно применяет те или иные реминисценции: он использует их уже отстоявшееся семантическое (смысловое) значение». И далее: Шостакович «...должен будет творчески преодолеть этот период суммирования музыкальных средств выражения»[179]. Особенно примечательно, что Друскин говорит о «лаконичных жанровых обобщениях», о стремлении Шостаковича «обобщить квинтэссенцию данного жанрового определения»[180]. При этом критик неоднократно обвиняет композитора в «литературщине» – когда пишет, что Шостакович использует жанровые понятия, разработанные в позднеромантический период, и затем, констатируя следующее: Шостакович «...начинает вслушиваться в бытовые интонации, но пока что – в их “литературном” преломлении»[181].

Сопоставляя эти разноречивые мнения, можно, по крайней мере, сделать вывод, что «Афоризмы» – далеко не столь однозначное сочинение, как это представляется на первый взгляд.

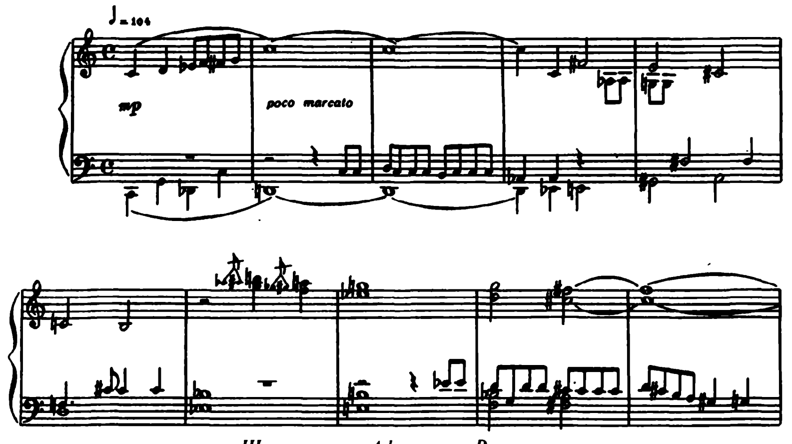
Что же мы слышим в этой музыке сейчас, имея в поле зрения все тенденции музыки XX века?

В современном учебнике, характеризуя «Афоризмы», Л. Никитина в основном придерживается господствующей, то есть «пародийной», иронично-гротесковой трактовки цикла: «Происходит резкая деформация устоявшихся жанровых стереотипов». Наряду с этим отмечаются «стилевые аллюзии из произведений Стравинского, Хиндемита, Пуленка, Прокофьева», равно как и «приемы изложения, свойственные инструментальным пьесам Баха и Шопена»[182].

Впрочем, в отношении отдельных пьес делается исключение: «Пожалуй, менее всего подобная деформация коснулась "Элегии" и "Колыбельной". В них, особенно в "Колыбельной", Шостакович находит новый для себя тип лирики, который станет развиваться в его творчестве позднее. Специфику мелодии "Колыбельной" составляют элементы стиля барокко...»[183].

Главным все же представляется наметившийся новый вывод о месте и значении цикла в творчестве Шостаковича: «Жанровые трансформации "Афоризмов" во многом были "маской". Пародируя, прибегая к неожиданностям, Шостакович оттачивал свой стиль, создавал свои образно-тематические комплексы. Нити от "Афоризмов" протягиваются к операм и балетам композитора, к его камерной и симфонической музыке последующих этапов»[184].

В первой пьесе («Речитатив»), прежде всего, привлекает внимание неоклассическая манера высказывания.



Шостакович. Афоризмы. Речитатив

Вспоминаются полифонические прелюдии, и в то же время мелодия указывает на совершенно иной прообраз – одну из миниатюр Шумана из «Фантастических пьес». Случайно ли, что эта шумановская пьеса называется «Басней»? Интонации рассказа, повествования присутствуют

в пьесе Шостаковича с самого начала (вспоминаются, помимо Шумана, еще и сказки Прокофьева); есть интонации и собственно речитативные, вряд ли можно сказать, что они даны пародийно, однако отмеченные интонации постепенно разрушают размеренное классическое изложение, вносят некую деструктивность, что, в частности, проявляется во множестве резких перемен тактового размера. Все это совершенно очевидно готовит образ следующей пьесы – «Серенады».

«Серенада», конечно, очень далека от своих романтических прообразов, но сказать, что здесь деформирован именно жанр, никак нельзя. Напротив, все черты серенадности предельно обнажены – есть даже легкий намек на гитарный аккомпанемент (кстати, в автографе стояло обозначение Andantino amoroso). Впрочем, это не сольная серенада, в пьесе выдержана схема «дуэта согласия» из опер XVIII века: сначала звучит только «мужской» голос, затем – только «женский», после чего они «поют» вместе. У каждого голоса – своя мелодия (их совпадения довольно редки), но упомянутые мелодии строго изоритмичны, что и обнаруживается во время их совместного проведения. Как видим, даже здесь присутствует линеарно-полифоническая, строго конструктивная основа.

Следовательно, соотношение «речитатив – серенада» подразумевает в трактовке Шостаковича другое сочетание жанров: «вступительная прелюдия – полифоническая пьеса». Таким образом, можно говорить о специфической жанровой индукции, поскольку жанр очерчен очень схематично, но при этом он как бы «наводит» (индуцирует) другие жанры, выстраивающиеся в ассоциативный ряд (серенада – дуэт – двухголосная инвенция).

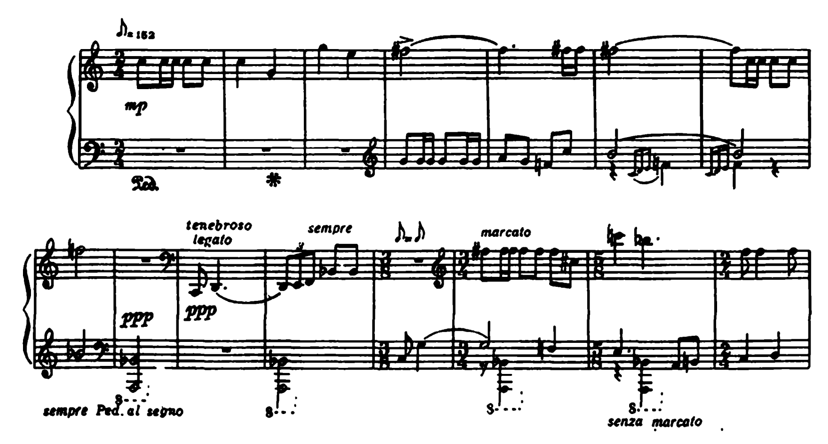
Третья пьеса, «Ноктюрн», в автографе помечена ремаркой appassionato, и действительно, указанная пьеса меньше всего связана с соответствующим жанром романтической музыки. Вспомним, что пятью годами ранее Хиндемит вводит ноктюрн в свою фортепианную сюиту «1922 год». Ноктюрн Хиндемита обнаруживает черты сарабанды. Хиндемит производит прямую подмену: вместо жанра, олицетворяющего романтическую свободу чувства, мы видим «строгую» лирику, опосредованную танцевальной барочной формой. Забегая вперед, скажу, что в цикле Шостаковича «Элегия» воскрешает образ барочной хоральной прелюдии, а «Колыбельная песня» есть не что иное, как инструментальная ария с чертами чаконы. Вероятно, поскольку подобный (т.е. барочный) путь переосмысления ноктюрна был Хиндемитом уже испробован, Шостаковичу «оставалось» развивать иные стороны этого жанра, связанные с субъективной лирической экспрессией. Отсюда проистекает соответствующая жанрово-ассоциативная цепочка – фантазия, инструментальный речитатив и сольная quasi-импровизированная каденция. Звуковой образ пьесы напоминает о музыке экспрессионистов, и лишь в самом конце возникает некая тень романтического, шопеновского ноктюрна.

В «Элегии» (о которой я уже упомянул) черты барочной полифонии и хоральной прелюдии сочетаются с интонациями русской песни. Возможно, что именно здесь, в этой крошечной пьеске (всего 8 тактов), заключен исток многих тончайших лирических образов Шостаковича – и этот исток будет питать его творчество в течение нескольких десятков лет.



Шостакович. Афоризмы. Элегия

Следующая пьеса, «Похоронный марш», поначалу может восприниматься как пародия: первые такты напоминают скорее невероятно примитивный, «детский» марш. Однако постепенно мы убеждаемся, что это совсем не так; перед нами проходят нарочито обособленные, разрозненные типические интонации используемого жанра: характерный ритм с репетициями одного звука, тирата в басовом голосе и особенно тихий, на три пиано диссонирующий «удар колокола» с последующим мрачным речитативом. Затем возникает пространственное наложение пластов (почти как у позднего Дебюсси), что совершенно стирает первоначальное ощущение примитивизма.



Шостакович. Афоризмы. Похоронный марш

В кульминации пьесы на короткий момент возникает прообраз последних тактов Четырнадцатой симфонии: ускоряющаяся пульсация диссонирующего «пятна», как бы надвигающийся мрак, и затем сразу — характерная для Шостаковича агрессивная ритмоинтонация.

Мы видим, что Шостакович разлагает целостную жанровую модель на ее отдельные составляющие и показывает каждую из них предельно схематично и изолированно. Синтез упомянутых составляющих призван создать новый, совершенно непривычный звуковой образ. Вряд ли здесь подразумевается пародия, скорее – аналог тому, как обращаются с предметами реальности художники-кубисты, только у Шостаковича вместо реальных предметов выступают музыкальные жанры. Возможно, это и отрицание (ведь и в кубистической живописи предмет в каком-то смысле отрицается), но его целью становится новое воссоздание и утверждение. Подобный пример радикальной трансформации соответствующего жанра (осуществленной, однако, в совершенно ином направлении) мы видим в пьесе Веберна ор. 6 № 4, первоначально обозначенной как «Похоронный марш».

Шестая пьеса («Этюд») и восьмая («Канон», предвосхищающий – по крайней мере, внешне! – пуантилистическую ткань позднего Веберна) без всяких оговорок соответствуют своим названиям.

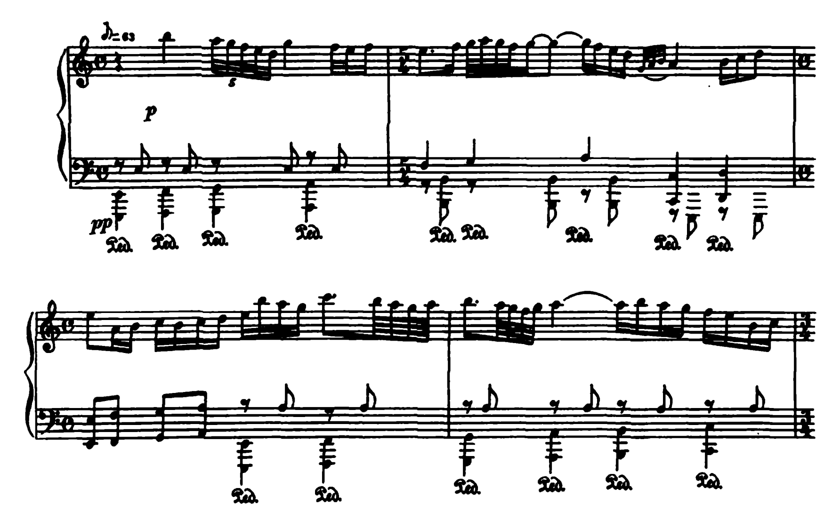
Что касается седьмой пьесы – «Пляски смерти», – то перед нами типичное скерцо, даже с чертами вальса, где возникает традиционный образ Смерти, играющей на скрипке. Собственно, Сен-Санс уже написал изящное красочное скерцо для скрипки с оркестром с таким же названием. Знаком скрипки у Шостаковича служат три «пустых» квинты, словно в момент паузы смычок «пробегает» по всем струнам сверху вниз (ми–ля–ре–соль). Знаком же Смерти выступает тема Dies irae, и представляется совершенно естественным, что здесь данная тема звучит не мрачно-торжественно, а в примитивно-плясовом обличье. Ведь гротеск, как известно, является качественной характеристикой не только образа, созданного Шостаковичем, но и самого жанра «пляски смерти», восходящего к средневековому искусству – в частности, изобразительному.

По поводу «Легенды» обычно говорится, что ее этюдное изложение не соответствует жанру. Но так можно сказать, воспринимая нотную фактуру только глазами и не слыша музыки. На самом деле это не этюд и не токката, а лирическая прелюдия (Шостакович пишет ppp и legato). Две линии тянутся, не прерываясь, подобно нитям парок, возникает образ



Шостакович. Афоризмы. Легенда

неторопливо текущего времени, «вьющегося» в причудливых арабесках, и даже возникает легкий намек на сцену летописца Пимена из «Бориса Годунова». В конце концов звучит и само «сказание» – в нижнем голосе появляются повествовательные фразы с обозначением espressivo.



Шостакович. Афоризмы. Колыбельная

Наконец, последний номер – «Колыбельная песня» – наиболее откровенно опирается на модели барочной эпохи. Подобная «инструментальная ария» могла бы встретиться в качестве медленной части какого-нибудь неоклассического концерта.

Одновременно с этим почти сплошная «запедаленность» звучания и его пространственность заставляют вспомнить и жанр ноктюрна – теперь уже настоящего, романтического. Кстати, М. Друскин тонко отметил здесь совмещение влияний Шопена и Стравинского. Ряд ассоциативно «наведенных» (индуцируемых) жанров в «Колыбельной песне» можно представить таким образом: колыбельная – ноктюрн – барочная медленная ария – чакона, и все эти жанры объединены состоянием просветленного успокоения и умиротворения.

В целом же «Афоризмы» – самое неоклассическое и самое антиромантическое фортепианное сочинение Шостаковича. Здесь заметно стремление композитора (как нигде раньше, да и, пожалуй, нигде позже) создать особый музыкальный мир, в котором не было бы места типическим элементам языка романтической музыки с их отстоявшейся семантикой. Но если Стравинский достигает подобного, опираясь на стилевые модели прошлого и одновременно очищая их от языковых проявлений в собственном смысле этого слова, если Прокофьев рассматривает в качестве элементов формируемого нового языка преимущественно звуковой материал как таковой (его свойства определяются самой общей логикой классико-романтической системы, а не конкретным, в частности жанровым, обликом интонаций), – то Шостакович в «Афоризмах» либо раздробляет целостные интонации романтических

жанров на отдельные элементарные составляющие, либо переносит указанные интонации в совершенно иной стилевой контекст.

Впрочем, наиболее существенным наследием романтизма здесь оказывается феномен жанровой интонации как носителя некоего внемузыкального смысла, чем и предопределяется известная «литературность» мышления Шостаковича. Романтическая традиция в «Афоризмах» совершенно не слышна, однако она сохраняется как невидимая и неслышимая основа мышления, подвергшаяся отрицанию и перешедшая в инобытие. Иными словами, в «Афоризмах» (как и в опере «Нос») Шостакович значительно дальше отходит от романтического прошлого, чем Шёнберг или Берг. Он не оставляет камня на камне от романтического языка (стиля), сохраняя, впрочем, сам романтический метод — мышление жанрами («обобщение через жанр»). Но сохранение указанного метода свидетельствует о достаточно внешнем, поверхностном характере «авангардизма» молодого Шостаковича. Именно такое сохранение становится основанием для возвращения в скором времени и вполне «материальных» примет романтического языка, очертив поворот в развитии Шостаковича конца 1920-х годов: «от Стравинского и Хиндемита — к Малеру».

В «Афоризмах» романтическая «литературность», образно представленная уже как откровенно антиромантическая, создается сложным, утонченным взаимодействием заголовков с музыкальным материалом (скупыми, абстрагированными знаками жанров). Впоследствии, в цикле прелюдий, мы видим известное возвращение романтических (в частности, сниженно-банальных) интонаций, преподносимых к тому же чрезвычайно выпукло (например, Прелюдия ля-бемоль мажор — вальс-«романс»), что опять-таки провоцирует их пародийное утрирование, но целостность жанра при этом (в отличие от «Афоризмов») остается нетронутой. В результате (парадоксально!) непрограммные прелюдии самим качеством интонации оказываются еще более «литературными» и даже «кинематографичными», чем «Афоризмы», имеющие программно-жанровые наименования.

Исходя из вышеизложенного, место «Афоризмов» в творчестве Шостаковича представляется не только весьма значительным, но и уникальным: перед нами — своеобразная «лаборатория» по переработке традиционных элементов языка. Здесь Шостакович достигает предела в указанном отношении, обретает максимально возможную в данных условиях независимость и свободу от типических интонационных моделей романтизма, приобщаясь к более давней и фундаментальной барочной традиции. Не стоит забывать, что «Афоризмы» создавались в феврале—марте 1927 года, а в январе Шостакович-пианист участвовал в конкурсе имени Ф. Шопена и, следовательно, «пресытился» романтической музыкой. По-видимому, «Афоризмы» явились своеобразной реакцией (отталкивания) на тесное общение с романтизмом в его столь концентрированной шопеновской «ипостаси».

Возможно, одной из причин сравнительной непопулярности «Афоризмов» стала заключенная в них эстетическая антиномия: с одной стороны, барочно-неоклассический облик «чистого» музыкального смысла,

естественно вписывающегося в современное, авангардное искусство (Стравинский, Хиндемит, кубизм, дадаизм); с другой – идущая от романтизма «литературность» непосредственно данных жанровых знаков. Шостакович пытается бороться с упомянутой непосредственностью присутствия жанра как факта при помощи искажения жанра как определенного смысла (в том числе при помощи разветвленной жанровой «индукции»).

Здесь напрашивается параллель к мыслям А. В. Михайлова о претворении Шостаковичем поэтического слова, поскольку данное слово, как и жанр, является носителем внемузыкального смысла. Размышляя о поэтических тестах, использованных А. Веберном, который осуществил, согласно А. В. Михайлову, поворот к традиционным основаниям европейской культуры, то есть к «трудному» состоянию текстов, где смысл не дан непосредственно (последнее характерно лишь для художественных текстов XIX столетия – грандиозного «исключения», концентрирующего в себе опыт естественности и непосредственности), указанный автор пишет: «Сейчас, к сожалению, нет возможности... говорить о том, в какую трагическую ситуацию попадали те даже великие композиторы середины XX века, которые по каким-то причинам не ощутили в себе потребности возвращаться к трудным основаниям европейской культуры и продолжали писать вокальные произведения на разные тексты, пытаясь исходить из того, что всякий текст естествен, понятен и должен быть абсолютно доступен. Вот даже Дмитрий Дмитриевич Шостакович в тот период, когда он создавал Тринадцатую симфонию, "Казнь Степана Разина" и цикл на тексты переводов из Микеланджело[185], попал в трагическое положение, потому что его отношение к поэтическому тексту не преломлено. Оно продолжает оставаться традиционно старым, и от этого всякое слово скандируется с чудовищным надрывом и с чудовищным преувеличением того, что можно было бы назвать чистым смыслом слова»[186].

Возможно, что отмеченное А. В. Михайловым «трагическое положение» есть одно из проявлений глубинной антиномии, затрагивающей самые фундаментальные механизмы смыслополагания в музыке Шостаковича, в частности соотношение его языка с исторически сложившимися «интонационными фондами» самых различных эпох. Ведь облик вокальных и инструментальных мелодий у Шостаковича, в принципе, достаточно един, и допустимо утверждать, вслед за А. В. Михайловым, что и в «Афоризмах» традиционные жанры «скандируются с чудовищным надрывом» – вплоть до их настоящего «разрыва» или даже «взрыва»! Естественно, формы «надрыва» могут быть различными – от гиперэкспрессии до «кубистического» анализа и гротеска.

Для сравнения: в сюите Хиндемита «1922 год» (чей авангардно-эпатирующий облик перекликается с «Афоризмами») возникает совершенно иная картина. Здесь даны по преимуществу новые жанры («Шимми», «Вальс-бостон», «Рэгтайм»), не связанные с «интонационным словарем» прошлого; «Ноктюрн» же у Хиндемита намеренно уничтожает романтическую языковую ауру, переходя в систему неоклассических моделей, подчеркнуто музыкально-конструктивных, а не поэмно-«литературных». Здесь мы не встретим разветвленной жанрово-смысловой «ин-

дукции», характеризуемой выше, к примеру, – в «Колыбельной песне», «Речитативе», «Элегии» и других пьесах Шостаковича.

Проявления указанной «индукции» (коль скоро она внемузыкально-ассоциативна) суть в конечном счете все та же «литературность». Поэтому М. Друскин, критически указавший на данное качество, прикоснулся к глубинной антиномии мышления Шостаковича, причем в сочинении, где она более всего скрыта под авангардной маской. Что касается «трагического положения», то, быть может, именно в нем и в его художественном осмыслении заключено главное открытие Шостаковича, самое глубокое и ценное, содержащееся в его музыке и столь созвучное коллизиям современного мира.

Примечания

[1] *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica, Т. 1. М. СПб.: Университетская книга УРАО, 1999. С. 10.

[2] *Флоренский П.А.* Иконостас. СПб.: Общество памяти игумении Таисии, 2006. С. 190.

[3] Там же.

[4] *Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 2. С. 11.

[5] *Лосев А.Ф.* Имя. СПб.: Алетейя, 1997. С. 85–86.

[6] *Лосев А.Ф.* Бытие – Имя – Космос. М.: Мысль, 1993. С. 696–700.

[7] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. С. 404.

[8] *Орлов Г.* Древо музыки. С. 261.

[9] Там же. С. 328.

[10] Там же. С. 332.

[11] *Полозов С.П.* Понятие информации и информационный подход в исследованиях М.Г. Арановского // Горизонты музыкознания. С. 7.

[12] Там же. С. 79.

[13] Там же. С. 81.

[14] Там же. С. 82.

[15] Там же. С. 56.

[16] *Михайлов А.В.* Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц // Языки культуры. М., 1997. С. 748–757.

[17] *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. С. 115.

[18] *Лосев А.Ф.* Некоторые вопросы из истории учений о стиле // Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. С. 1–168; *Лосев А.Ф.* Теория художественного стиля // Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. С. 169-274; *Медушевский В.В.* Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка, 1979. № 3. С. 30–39; *Михайлов М.* Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 264 с.; *Назайкинский Е.В.* Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003; *Назайкинский Е.В.* Музыкальные лики истории // Т.Н. Ливанова. Статьи и воспоминания. Москва: Музыка, 1989. С. 388–412.

[19] *Медушевский В.В.* Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.

[20] *Соколов А.С.* Введение в музыкальную композицию XX века. М., 2004.

[21] Там же. С. 71.

[22] Там же. С. 71.

[23] *Лосев А.Ф.* Некоторые вопросы из истории учений о стиле // Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. С. 1–168.

[24] *Лосев А.Ф.* Теория художественного стиля // Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. С. 169–274.

[25] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Миф – Число – Сущность. С. 5–216.
[26] *Лосев А.Ф.* Теория художественного стиля. С. 169–274.
[27] Там же. С. 174–213.
[28] Там же. С. 185.
[29] Там же. С. 191.
[30] Там же. С. 199.
[31] Там же. С. 205.
[32] Там же. С. 206.
[33] *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. С. 110.
[34] *Лосев А.Ф.* Теория художественного стиля. С. 226.
[35] Там же. С. 226.
[36] Там же. С. 218.
[37] Там же. С. 219.
[38] *Лосев А.Ф.* Некоторые вопросы из истории учений о стиле // Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. С. 1–168.
[39] *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. С. 5–296.
[40] *Лосев А.Ф.* Теория художественного стиля. С. 169–274.
[41] Там же. С. 165.
[42] Там же. С. 220–226.
[43] Там же. С. 225.
[44] Там же. С. 220.
[45] Там же. С. 222.
[46] Там же. С. 226.
[47] Там же.
[48] *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы.
[49] *Назайкинский Е.В.* Музыкальные лики истории // Т.Н. Ливанова. Статьи и воспоминания. Москва: Музыка, 1989. С. 388–412.
[50] *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
[51] Теория современной композиции. М., 2005.
[52] Стравинский И.Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. С. 232.
[53] Там же. С. 232–233.
[54] Там же.
[55] *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. М., 2006. С. 83.
[56] Конечно, полностью «очистить» от образности трудно даже школьные упражнения. Однако, в них принципиальным является тот факт, что задача создания художественного смысла как ценности не ставится: это примеры «голой» техники.
[57] *Холопов Ю.Н.* Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. С. 5.
[58] *Чухров К.* От серии к расширяющейся вселенной // Булез П. Ориентиры I. Избр. статьи. М., 2004. С. 12.
[59] *Булез П.* Ориентиры I. М., 2004. С. 125.
[60] *Чухров К.* От серии к расширяющейся вселенной. С. 11.
[61] *Дроздецкая Н.* Творческий процесс как экология жизни // Супонева Г., Дроздецкая Н. О музыке XX века. Очерки. М., 1993. С. 100.
[62] *Арановский М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. С. 35.
[63] Там же. С. 12.
[64] *Орлов Г.А.* Древо музыки. С. 192.
[65] Там же.
[66] Там же. С. 191.
[67] *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы. С. 56.

[68] *Конен В. Дж.* История зарубежной музыки. Вып. 3. М.: Музыка, 1976. С. 122.
[69] *Жабинский К.А.* Немеркнущий свет великой традиции: опус 27 Веберна в исполнении Марии Юдиной // Невельский сборник. Вып. 17. СПб.: Лема, 2011. С. 57–68.
[70] *Гаккель Л.Е.* Величие исполнительства: М.В. Юдина и В.В. Софроницкий. СПб., 1994. С. 38–39.
[71] Цит. по: *Жабинский К.А.* Немеркнущий свет великой традиции: опус 27 Веберна в исполнении Марии Юдиной. С. 66.
[72] Цит. по: Там же. С. 60.
[73] Цит. по: Там же. С. 64.
[74] Цит. по: Там же. С. 59.
[75] *Пекарский М.* Назад к Волконскому вперед. М., 2005. С. 219.
[76] *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С. 211.
[77] *Яворский Б.Л.* Строение музыкальной речи. М., 1908.
[78] Там же. Ч. 2. С. 4.
[79] Там же. С. 7.
[80] *Поспелова Р.Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. М.: Московская консерватория, 2009. С. 639.
[81] Советская музыка. 1988. № 6.
[82] Там же. С. 72.
[83] Там же. С. 72–73.
[84] *Науменко Т.И.* Левон Акопян: «Современное музыковедение должно быть интересно читателю» // Уч. зап. Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 2. С. 8.
[85] *Медушевский В.В.* Интонационная теория в исторической перспективе // Советская музыка. 1985. № 7. С. 66.
[86] *Арановский М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. С. 74.
[87] *Медушевский В.В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. С. 150.
[88] *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. С. 362.
[89] Там же. С. 311.
[90] Там же. С. 198.
[91] Там же. С. 275.
[92] Там же. С. 214.
[93] *Арановский М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. С. 76.
[94] *Асафьев Б.В.*, Музыкальная форма как процесс. С. 223.
[95] Там же. С. 316.
[96] Там же. С. 267.
[97] *Цареградская Т.В.* Брайан Фернихоу: Очарование музыкального жеста // Науч. вестн. Московской консерватории. 2014. № 2. С. 162.
[98] Там же. С. 163.
[99] Там же. С. 162.
[100] *Шахназарова Н.Г.* Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М.: Сов. композитор, 1983, 153 с.
[101] *Юдина М.* Лучи Божественной Любви: Литературное наследие. (Воспоминания. Статьи.) СПб., 1999. С. 239.
[102] *Стрельников Н.* Производственный успех (Акт в Консерватории) // Жизнь искусства. 1921. № 773–775 (9–11 июля). С. 1–2.
[103] Сфинкс. Концерты М.В. Юдиной // Отклики (Витебск). 1922. № 19 (28 августа).
[104] *Лосев А.* Женщина-мыслитель: Роман // Москва. 1993. № 4. С. 104.
[105] Сфинкс. Концерты М.В. Юдиной // Отклики (Витебск). 1922. № 19 (28 августа).
[106] *ДЭМ (Мазуров Д.)* Цикл Баха // Красная газета: Вечерний выпуск. 1923. 24 декабря.
[107] Цит. по: *Дроздова М.* Юдина: взгляд на ХТК // Музыкальная жизнь. 2000. № 7. С. 9.

[108] Там же. С. 11.
[109] Цит. по: *Берченко Р.* Из истории отечественного баховедения. Б. Яворский о «Хорошо темперированном клавире» // Наследие Б.Л. Яворского (К 120-летию со дня рождения): (Сб. статей.) М., 1997. С. 85–87.
[110] *Бах И.С.* «Гольдберг-вариации». Комментарии М. Дроздовой. М.: Композитор, 1996.
[111] *Мельникова Н.* Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен: (Исследование.) Новосибирск, 2002. С. 120.
[112] *Эко У.* Остров накануне: Роман. СПб., 1999. С. 330–331.
[113] Естественно предположить, что специфика барочной символизации в инструментальной музыке допускала – при отсутствии конкретизирующих словесных указаний автора – возможность не только заведомо исчерпывающей отсылки к какому-либо одному сюжету, но и охвата целого ряда «параллельных мест» из Библии.
[114] Цит. по: *Кудряшов А.* «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха в исполнительских интерпретациях середины и второй половины XIX века // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: (Сб. ст. и матер.) М., 2001. (Науч. труды МГК. Сб. 32). С. 168.
[115] Там же. С. 171.
[116] *Федосеева С.* Исполнительское искусство М.В. Юдиной. Черты стиля: Дис. … канд. иск. Казань, 1983.
[117] *Дроздова М.* Юдина: взгляд на ХТК // Музыкальная жизнь. 2000. № 7. С. 10.
[118] *Федосеева С.* Исполнительское искусство М.В. Юдиной. Черты стиля.
[119] *Дроздова М.* Юдина: взгляд на ХТК // Музыкальная жизнь. 2000. № 7. С. 10.
[120] Кстати, нечто подобное встречалось в истории барочного исполнительства: Дж. Фрескобальди в предисловии к первой книге своих «Токкат и партит» для чембало (1615) писал, что «начала токкат должны быть сыграны медленно и arpeggiando». С другой стороны, по отношению к Баху мы не располагаем подобными свидетельствами, и в совокупный «образ» аутентичного исполнения баховской музыки на рубеже XXI столетия они не вписываются. Так или иначе, рассматриваемый прием Юдиной, уникальный для современной исполнительской практики и некогда резко критиковавшийся вследствие его «безусловной ошибочности», оказался вовсе не чуждым барочной эпохе.
[121] *Юдина М.* Лучи Божественной любви. С. 314–315.
[122] *Канкарович А.* О Бетховене // Жизнь искусства. 1921. № 806 (30 августа). С. 2.
[123] *Стрельников Н.* Камерные концерты Филармонии // Жизнь искусства. 1922. № 23 (20 июня). С. 2.
[124] *Глебов И. (Асафьев Б.)* Русская музыкальная жизнь в 1921 г. // Жизнь искусства. 1922. № 1 (3 января).
[125] *ДЭМ (Мазуров Д.).* Цикл Бетховена // Красная газета: Вечерний выпуск. 1924. 4 марта.
[126] *Канкарович А.* Бетховен в Филармонии // Ленинградская правда. 1924. 4 марта.
[127] *А.А. (Альшванг А.)* Два стиля // Советское искусство. 1934. 2 января.
[128] *Сац Н.* Пианистка М. Юдина // Коммуна (Воронеж). 1934. 15 ноября.
[129] *Альшванг А.* Советские школы пианизма. Очерк четвёртый: Школа Леонида Николаева // Советская музыка. 1939. № 7. С. 45–46.
[130] *Киселёв В.* Концерт Юдиной // Вечерняя Москва. 1943. № 135 (10 июня). С. 3.
[131] «Гениальная медленная часть сонаты соч. 106, построением и гармониями предвосхитившая творчество композиторов-романтиков, великолепный речитатив сонаты соч. 110, волевой напор сонаты соч. 111, а также народно-песенные и танцевальные образы 1-й части и рондо сонаты соч. 31 № 1, могучий драматизм «Аппассионаты» были раскрыты М. Юдиной эмоционально ярко и непосредственно» (*Рубинштейн В.* Замысел композитора и трактовка исполнителя // Советское искусство. 1952. 14 июня).

[132] Там же.
[133] *Аджемов К.* Бетховенский вечер М. Юдиной // Советская музыка. 1954. № 4. С. 117.
[134] Там же. С. 117.
[135] Там же. С. 117.
[136] *Полякова Л.* Фортепианные вечера // Советская музыка. 1957. № 12. С. 94.
[137] Ruch muzyczny. 1980. № 17. С. 18.
[138] *Юдина М.* Лучи Божественной любви. С. 724.
[139] Там же. С. 777.
[140] *Михайлов А.В.* Бетховен: преемственность и переосмысления // Михайлов А.В. Музыка в истории культуры: Избр. статьи. М., 1998. С. 35.
[141] *Флорестан (Рабинович Д.)* Заметки на полях концертных программ // Советская музыка. 1960. № 1. С. 131.
[142] *А.А. (Альшванг А.)* Два стиля.
[143] *Дроздова М.* Уроки Юдиной. М., 1997. С. 27.
[144] *Богомолова И.* Бетховен в интерпретации Юдиной // Невельский сборник – 5: (Статьи и материалы.) СПб., 2000. С. 59.
[145] Там же. С. 59.
[146] Там же. С. 60.
[147] *Метнер Н.К.* Статьи. Материалы. Воспоминания. М., 1981. С. 75.
[148] Известно, что сам Бетховен при исполнении нередко замедлял темп в моменты нарастания громкости – опять-таки при повышении напряжения.
[149] Возможно, так же действовал и Бетховен-исполнитель: он, по свидетельству К. Черни, гораздо чаще брал педаль, чем написано в нотах. Вероятно, упомянутые обозначения (условно говоря, лишь «видимая часть айсберга») выставлялись Бетховеном в особых случаях – там, где исполнитель мог сомневаться или пребывать в затруднении относительно авторского замысла.
[150] *Михайлов А.В.* Бетховен: преемственность и переосмысления // Михайлов А.В. Музыка в истории культуры. С 46–47.
[151] Диалог Платона.
[152] *Юдина М.* Лучи Божественной любви. С. 405.
[153] *Петров Д.* Шуберт в художественном мире М.В. Юдиной // Шуберт и шубертианство: Материалы научного симпозиума. Харьков, 1994. С. 97.
[154] *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собр. ст. В 2 т. Т. II-А. М., 1978. С. 126.
[155] Цит. по: *Хохлов Ю.* Фортепианные сонаты Франца Шуберта. М., 1998. С. 355.
[156] Не здесь ли кроется причина незавершенности знаменитой «Неоконченной» симфонии Шуберта? Кстати, ведь и опусы экспромтов (особенно 142) содержат следы «распавшихся» сонат (об этом писал еще Шуман).
[157] Эти два мира – гораздо больше, чем классика и романтизм: речь идет о сосуществовании у Шуберта принципов многовековой традиционалистской поэтики и – только возникшей индивидуально-творческой.
[158] Цит. по: *Петров Д.* Шуберт в художественном мире М.В. Юдиной // Шуберт и шубертианство: Материалы научного симпозиума. Харьков, 1994. С. 97.
[159] *Хохлов Ю.* Фортепианные сонаты Франца Шуберта. М., 1998. С. 439.
[160] Ю. Хохлов правильно отмечает это «преувеличение» (Там же. С. 439).
[161] Сказанное относится к исполнению Юдиной. Сама же побочная тема настолько обобщена, что открывает простор и для ее песенно-романтической интерпретации. У Горовица именно побочная становится кульминацией субъективно-лирического чувства – но в этом случае появление классичной фа-мажорной темы создает уж очень резкий стилевой диссонанс.
[162] В данном случае личная религиозность Юдиной на редкость гармонично совпала с предметом постоянных музыкальных размышлений Шуберта в последний (1828) год жизни. Вспомним, что символ креста становится в этот год чуть ли не «лейтмотивом» (песни «Двойник», «Атлант»). Начало до-минорной сонаты вызывает

определенную ассоциацию с темой Тридцати двух вариаций Бетховена – мысли Юдиной о них приводились выше.

[163] Отмеченный Ю. Хохловым ход от первой ступени к третьей, подкрепленный фактурной близостью / Хохлов Ю. Фортепианные сонаты Франца Шуберта. С. 462.

[164] *Хохлов Ю.* Фортепианные сонаты Франца Шуберта. М., 1998. С. 453.

[165] Там же. С. 453.

[166] На этом фоне заметно выделяется почти «шумановская» побочная тема. Впрочем, Юдина (в отличие, например, от Горовица) видит в ней не романтический лирический порыв, а скорее токкатно-скерцозную живость и устремленность.

[167] Интонационный облик темы подчеркнуто обобщенно-классичен. Ее репетиции в сочетании с малосекундовыми интонациями в принципе могут воплощать весьма широкий спектр аффектов, крайние полюса которого образуют Allegro Пятой симфонии Бетховена и… главная тема увертюры Россини «Севильский цирюльник». Юдина приближает финал к бетховенскому звучанию.

[168] До тех пор, пока эта органичность вновь не начала распадаться у поздних романтиков.

[169] Цит. по: *Ворбс Г.Х.* Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. М., 1966. С. 182.

[170] *Плетнев М.* «Играть надо так, как будто сам написал...» (беседа с Г. Пантиелевым) // Муз. академия. 1994. № 5. С. 100.

[171] *Михайлов А.В.* Языки культуры: (Избр. труды.) М., 1997. С. 628, 630–631.

[172] Там же.

[173] Позже – в экспромтах и музыкальных моментах, то есть опять-таки вне устоявшихся жанров.

[174] В отличие от известной (и не случайной) романтизации Бетховена, Шуберт сам себя романтизировал.

[175] Сам А.В. Михайлов специально Шубертом в связи с данными проблемами, по-видимому, не занимался. Однако примечательно присутствие следующей антиномии в пределах одной (!) его работы: «...Франц Шуберт, которого часто рассматривают как типичного романтика, таковым, безусловно, не являлся»; и – «Не Шуберт ли один-единственный австрийский романтик?» (*Михайлов А.В.* Романтизм // Музыкальная жизнь, 1991, № 6. С. 22). Антиномия пограничного положения зафиксирована со всей резкостью; возможность ее диалектического снятия содержится в целостном контексте мысли А.В. Михайлова, хотя применительно к Шуберту ученый эту возможность не реализует и, судя по всему – намеренно, оставляет читателя перед нерешенной проблемой.

[176] *Дельсон В.* Фортепианное творчество Д. Шостаковича. М., 1971. С. 35–36.

[177] Там же. С. 36.

[178] *Данилевич Л.* Дмитрий Шостакович: Жизнь и творчество. М., 1980. С. 42.

[179] *Друскин М.* О фортепианном творчестве Д. Шостаковича // Советская музыка. 1935. № 11. С. 58.

[180] Там же. С. 56.

[181] Там же. С. 56–57.

[182] *Никитина Л.* Камерно-инструментальные жанры // История современной отечественной музыки: Учебное пособие. В 3 вып. Вып. 1: 1917–1941. М., 1995. С. 239.

[183] Там же. С. 239.

[184] Там же. С. 239.

[185] К этому же периоду относятся Четырнадцатая симфония, вокальные циклы на стихи А. Блока, М. Цветаевой и др.

[186] *Михайлов А.В.* Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна // Михайлов А.В. Музыка в истории культуры. С. 142.

МУЗЫКА И ВНЕМУЗЫКАЛЬНОЕ: СМЫСЛОВАЯ ЭНЕРГИЯ ИНТОНАЦИИ КАК ИСХОДНЫЙ ПРИНЦИП

Музыкальный смысл как энергия (Energeia)

Особое положение музыки среди других искусств, ее беспредметность делают проблему музыкального смысла, содержания не только имеющей большое теоретическое значение, но и крайне важной для всей музыкальной практики. Указанная проблема чрезвычайно сложна и многослойна: она не ограничивается вопросом «чтó в музыке?» (согласно формулировке А. В. Михайлова), по аналогии с заметно более простыми вопросами «чтó в литературе?» или «чтó в изобразительном искусстве?», но побуждает ставить еще и иной, более глубокий вопрос: «чтó есть само музыкальное "что (нечто)"?». Применительно к литературе и изобразительным искусствам подобный вопрос может показаться излишним: с первого же взгляда ясно, что данные виды искусства суть изображения (или рассказ о) некоей предметности, реальной или вымышленной. Сейчас я не касаюсь того очевидного для эстетики обстоятельства, что отмеченная ясность в отношении предмета литературы, живописи и скульптуры обманчива. Хочу лишь подчеркнуть, что вопрос о предмете музыки совершенно неясен и для нетеоретического, обыденного сознания.

Вопрос «чтó в том или ином явлении?» касается *содержания* данного явления – обычно в этом смысле и говорится о содержании художественных произведений. Однако вопрос «что?» и в жизни, а еще более в искусстве неизбежно сопровождается и дополняется вопросом «как?», и этот второй вопрос традиционно связывается с представлениями о *форме*. Подчеркну (не опасаясь впасть в формализм!), что для искусства именно форма (то, что и делает «сырой» жизненный материал искусством) приобретает первостепенное значение.

Дихотомия содержания и формы сложилась в культуре Нового времени, а философско-категориальную определенность обрела лишь в трудах Гегеля. Для всей же многовековой философской традиции Европы, восходящей к Античной Греции, актуальной являлась иная дихотомия: формы и материи. «Для более адекватного выражения сущности отношения между "материей" и формой Гегель вводит категорию "содержание", которая включает форму и "материю" как снятые моменты: содержание объемлет собой как форму, так и "материю". По Гегелю, отношение между содержанием и формой есть взаимоотношение диалектических противоположностей, т.е. их взаимопревращение»[1].

Сам Гегель объясняет различие содержания и материи (вещества) следующим образом: «Отличаются же они (содержание и вещество, или

материя) друг от друга тем, что вещество, хотя оно в себе и не лишено формы, однако в своем наличном бытии обнаруживает себя равнодушным к ней; напротив, содержание как таковое есть то, чтó оно есть, лишь благодаря тому, что оно содержит в себе развитую форму». Проецируя рассматриваемую дихотомию в область искусства, Гегель подчеркивает, что «только те произведения искусства, в которых содержание и форма тождественны, представляют собой истинные произведения искусства»[2].

Тем не менее, последующее рассуждение Гегеля свидетельствует о тенденции его понимания содержания как дохудожественного, жизненного материала: «Можно сказать об "Илиаде", что ее содержанием является Троянская война или, еще определеннее, гнев Ахилла; это дает нам все, и одновременно еще очень мало, ибо то, что делает "Илиаду" "Илиадой", есть та поэтическая форма, в которой выражено содержание»[3]. Ясно, что от такого, чисто фактического, сюжетно-событийного содержания еще далеко до собственно «художественного содержания» как поэтической идеи, эстетико-мировоззренческой концепции и т.п. В то же время положение Гегеля о том, что «содержанием искусства является идея, а ее формой – чувственное, образное оформление»[4], при соответствующем (философско-эстетически углубленном) понимании идеи может иметь универсальное значение.

Однако в связи с понятием «содержание» музыка ставит особые вопросы. Так, «идеи», «образы», «предметы» реального мира, несомненно, входят в художественное содержание произведений литературы и изобразительных искусств, поскольку в самом деле реально ***содержатся*** в их текстах. Ведь под содержанием предмета, по-видимому, следует понимать то, что содержится в нем самом. Говоря «по-видимому», я констатирую известную двусмысленность понятия «содержания», создающую дополнительные проблемы: в ряде случаев под содержанием возможно понимать и «содержимое», не относящееся к самой сущности предмета, например, то, что наполняет некий сосуд. О возможности подобного, «внешнего» содержания писал Гегель: «Что же касается, далее, отношения между содержанием и формой в научной области, то мы для пояснения этого отношения должны напомнить о различии между философией и остальными науками. Конечный характер последних состоит вообще в том, что в них мышление как только формальная деятельность берет свое содержание извне как данное и что содержание в них не осознается как определенное изнутри мыслью, лежащей в его основании, что, следовательно, содержание и форма не вполне проникают друг в друга; между тем в философии это раздвоение отпадает, и ее поэтому можно назвать бесконечным познанием»[5]. Также Гегель всегда подчеркивал тождество содержания и формы в искусстве.

В то же время, как показывает опыт осмысления музыки, под содержанием последней чаще всего понималось нечто, присущее реальному миру (чаще всего – чувства и эмоции). Для сознания XVIII века общераспространенным было представление о музыке как «языке чувств», «языке аффектов». Как отмечает О. Шушкова, «понятия "аффект" и "содержание" сочинения уравнивались теоретиками этого времени. <...>

Наиболее открыто это делал К.Ф.Э. Бах, который использовал термины "содержание" и "аффект" как синонимы... в его трактате встречается и такое использование терминов – "содержание или аффект"»[6]. При этом для музыкантов XVIII века, времени, когда феномен «чистой», «абсолютной» музыки еще не был осознан, аффекты не являлись чем-то внеположным миру звуков (как только «означаемым»), а входили в самую суть музыки. Но в XIX и, тем более, в XX веках представления об «аффекте» (образе, чувстве и т.п.) как неизменном свойстве самой музыкальной сущности стали подвергаться ревизии. Достаточно вспомнить размышления Э. Ганслика по поводу перемены слов знаменитой арии Орфея из оперы Глюка («Потерял я Эвридику») на прямо противоположное. Изучение богатейшего опыта исполнительской практики XX века демонстрирует, что «настроения», «аффекты», «чувства», внушаемые музыкальным произведением, в различных исполнительских прочтениях варьируются в очень широком диапазоне (причем в особой степени это касается как раз музыки XVIII в. – времени господства теории аффектов).

Тем не менее, и в XIX столетии идея музыки как выражения чувств оставалась актуальной и полностью соответствовала опыту композиторской практики. Согласно Гегелю, содержание музыки – «духовная субъективность... человеческая душа, чувствование как таковое»[7]. Нельзя, впрочем, не заметить, что, при всей традиционности и кажущейся очевидности, данное определение страдает явной односторонностью и не охватывает всего богатства музыкального содержания.

Дихотомия содержания и формы широко использовалась композиторами XIX века (например, Шуманом, Чайковским и другими), будучи для них очевидностью. И в практическом, дотеоретическом словоупотреблении содержание музыки продолжало пониматься как преимущественно внемузыкальный феномен. К примеру, Лист писал в программном предисловии к своей симфонической поэме «Прометей»: «Горе, побеждаемое упорством несокрушимой энергии, – вот что составляет в данном случае сущность музыкального содержания»[8].

Нельзя не отметить, что, говоря о содержании и форме, музыканты чаще имели в виду не эстетические категории (как это делал Гегель), а скорее феномены более частного, технического порядка: например, под формой могли пониматься не целостная «художественная форма», а композиция произведения или даже жанр.

Все же идея «чистой», «абсолютной» музыки, достигшая в XIX веке полной зрелости, со всей остротой инспирировала постановку вопроса о *собственно музыкальном* (а не внемузыкальном) содержании – или, выражаясь точнее, о *сущности* музыки. Если придерживаться точки зрения, согласно которой музыка есть язык (чувств, ощущений, эмоций и т.п.), то, соответственно, сущностью музыки и будет *означаемое* ею – названные *внемузыкальные* феномены (пришли к противоречию)!

Однако вопрос о языковой природе музыки крайне сложен и вряд ли допускает однозначный ответ. Согласно А. Лосеву, выразившему православно-церковное, истинное «реалистическое», христианско-неоплатоническое миропонимание, «весь физический мир есть, конечно, сло-

во и слова, ибо он нечто значит, и он есть нечто понимаемое»[9]. Следует прибавить к этому знаменитое положение Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»[10]. Безусловно, данное миропонимание есть *символизм*, а отнюдь не лингвистический структурализм. Вот почему феномены («слова») мира (не говоря уж о Боге) не являются знаками языка в специальном смысле – то есть знаками, не имеющими самодостаточной ценности и отсылающими к определенным смыслам, внешним для самого языка как системы.

Феномены («слова») мира суть символы[11] – они самодостаточны и самоценны в своем *выражении невыразимого*. Такими же символами являются и произведения искусства, в частности музыкальные произведения и образы. Музыкально-философская и эстетическая мысль начала XIX века пришла к осмыслению феномена «чистой», «абсолютной» музыки. И в то же самое время, по словам А. В. Михайлова, «начало XIX века принесло *самосознание музыки как содержательного и смыслового искусства*. Можно сказать, что музыка противостоит миру как субъект, активный, разумный, наделенный всеми чувствами. Все “формальное” – тело этого музыкального “я”: оно создает его для себя и пользуется им»[12]. Итак, музыка – самоценный «субъект», «мир», сопоставимый с человеческой личностью и с целым миром! Если «тело» музыки – ее форма, то «душа» – «идея», «мысль», но только мысль музыкальная же, не означающая, но символизирующая все внеположное ей. Данное положение, безусловно, включает в себя и «школьную», «прописную» истину, что музыка, как и любое искусство, есть отражение жизни. Только с одной оговоркой: «жизнь» не составляет сущности (содержания) музыки. По мнению рационалиста Э. Ганслика, во многом реставрировавшего воззрения И. Канта, «музыка никогда не может подняться до речи». Писатель-символист Андрей Белый, заочно полемизируя с венским теоретиком, утверждал, что «музыка никогда не может опуститься до речи»[13], ибо она – самоценная духовная сущность.

Самодостаточность и одновременно универсальная открытость музыкальных смыслов нашли своеобразное отражение в романтической философии музыки и литературе (Ф. В. Шеллинг, Ф. Шлегель, Новалис, Э.Т.А. Гофман, Р. Вагнер и другие). Согласно романтикам, музыка – «формула» всех искусств и, более того, скрытая, тончайшая основа, «душа» мироздания. Следовательно, музыка – невыразимое и выражение невыразимого. При этом категория музыкального содержания не подвергалась специальной разработке. Но если область музыкальной сущности интуитивно схватывалась романтической философско-поэтической литературой, то рационалистическая эстетика и музыкальная теория обязаны были дать четкое и «трезвое» представление о соотношении содержания и формы в музыке. Итак, раз укрепилось убеждение в самодостаточности музыкальной «вселенной», в несводимости музыкального искусства к языку[14], то, следовательно, содержание музыкальных произведений уже не могло выноситься за пределы музыки, куда-то вовне, оно непременно должно было стать *собственно музыкальным* содержанием или – без остатка утонуть в категории формы. Поэтому появление теории Э. Ганслика было глубоко закономерным. Пусть он

и не дал глубокого ответа, зато со всей резкостью обозначил проблему («Музыка состоит из звуковых последований, звуковых форм, не имеющих содержания, отличного от них самих... содержания в ней нет, кроме слышимых нами звуковых форм, ибо музыка не только говорит звуками, она говорит одни звуки»[15]).

Но даже Ганслик, вызвавший множество обвинений в формализме, вовсе не отрицал, как это со всей определенностью показал М. Бонфельд, «способности музыки транслировать некие духовные ценности». По словам Ганслика, «...будучи творением мыслящего и чувствующего духа, музыкальная композиция в высшей степени обладает сама способностью быть исполнена духа и чувства»[16]. Пафос теории Ганслика заключен в утверждении, что в самой музыкальной сущности нет содержания, отличного от формы. По справедливому замечанию Бонфельда, «этот “отъявленный формалист” убежден, что нет отдельно формы, нет отдельно содержания, а есть нечто единое и неразрывное, как считали и считают и самые крупные отечественные музыковеды»[17]. И с данным положением серьезное и строгое теоретическое мышление уже не могло не считаться. Так, X. Риман, подытоживший классическое музыкознание, говоря о содержании музыки, относит его к элементам формы (к выразительным средствам), отмечая лишь, что оно инспирировано внемузыкальными феноменами, но не суть сами последние: «Содержание... музыки образуют мелодические, динамические и алогические подъемы и понижения, носящие на себе отпечаток породившего их душевного “движения”»[18].

«Гансликианское» отождествление содержания музыки с ее формой стало в конце XIX – начале XX веков убеждением музыкантов самых различных направлений. Ограничимся лишь высказыванием одного из наиболее авторитетных современных эстетиков и теоретиков музыки – X. Эггебрехта: «Музыка означает не что-то внемузыкальное; она означает самое себя»[19].

Вышеизложенное приводит к естественной мысли отказаться от привычной классической дихотомии. Именно так и поступает В. Холопова, начинающая разговор о строении содержания музыкального произведения параграфом с выразительным названием «Прощальный взгляд на дихотомию “форма–содержание” в искусстве». Здесь же она приводит мнение М. Полякова, квалифицировавшего соотношение содержания и формы как «старинный дуализм»[20].

В то же время, поддерживая отказ от упомянутого дуализма, В. Холопова при характеристике смысла музыкального произведения использует понятие содержания. Форма же для цитируемого автора перестает быть коррелятом содержания и рассматривается только как схема композиции; понятие формы «в философско-эстетическом смысле» В. Холоповой «кажется устаревшим»[21].

В свете высказанных соображений об определенной двусмысленности, сопровождающей любые разговоры о музыкальном содержании (ибо оно так или иначе выносится за пределы сущности музыки), В. Холопова попадает в непростую ситуацию. В частности, ей приходится de facto принять основательно критикуемую точку зрения на музыку

как на язык, о чем, в частности, свидетельствует использование В. Холоповой аппарата знаковой теории Ч. Пирса.

Тем самым, однако, я не хочу сказать, что музыка вовсе чужда принципам языковой коммуникации и что исследования многих крупных ученых (Ю. Кона, В. Медушевского, самой В. Холоповой и многих других) рассматривают мнимую проблему. Дело представляется следующим образом. А. В. Михайлов, рассматривая «музыку как событие в истории слова»[22], отмечал наличие в слове определенного «музыкального слоя». Музыкальность, писал он, есть определенное качество и слой слова, «...есть не что иное, как наличие *такого* смысла, который обращен на себя в себе самом и не подлежит никакому словесному же пересказыванию/переиначиванию»[23].

По аналогии вполне оправдана и обратная «операция»: рассмотрение слова как события в истории музыки. Возможно, в частности, усмотрение в музыкальной интонации более или менее определенного «словесного», «языкового» слоя. И, подобно тому, как наличие (согласно Михайлову) музыкального, то есть сверхязыкового слоя в слове не отменяет функционирования последнего в качестве элемента языка, так и наличие словесного (конкретно-предметного, внемузыкального) слоя в музыкальной интонации не превращает музыку всецело и полностью в язык.

Подчеркну, что музыка Нового времени (XVII–XIX вв.) всячески интенсифицировала свою *языковость* – и именно в этом ее полная аналогия изобразительному искусству и литературе указанной эпохи, осознавшим себя в качестве более или менее точного отражения реальности. «Языковость» музыки Нового времени – пожалуй, единственное ее качество, сопоставимое с *реалистическим* принципом построения художественного мира иных искусств.

Итак, дихотомия «содержания» и «формы» обнаружила свою недейственность в отношении музыки в силу полного тождества составляющих данной дихотомии. Понятие «содержание» хотя и используется в «обиходе», но почти не поддается строгому теоретическому обоснованию как нечто отличное от собственно музыкальной формы и внемузыкальное. Указанные трудности не случайны и вполне объяснимы.

Дело в том, что категориальный аппарат классической (в частности, гегелевской) философии и эстетики несет на себе печать научно-рационалистического мышления, ориентированного в первую очередь на познание объектов внеположного человеку и внеличного мира. Познанию мира живой личности, символическим воплощением которого является искусство, данный аппарат соответствует далеко не полностью. Важнейшим шагом в направлении преодоления рационалистической ограниченности мышления стал гегелевский *диалектический* метод, адекватный живому (жизненному) становлению и снятию антиномий.

Как известно, переворот в научном мышлении второй половины XIX – начала XX веков показал относительность и ограниченность классических систем (евклидовой геометрии, ньютоновой механики и т.п.). Последние не были отменены, но осмыслялись как частные случаи в контексте иных, неклассических представлений. Подобный перево-

рот произошел и в философско-эстетической мысли, но не оказал заметного влияния на музыковедение, за исключением отдельных, особо выдающихся примеров.

Один из таких примеров и являет собой Лосев, категориальный аппарат которого коренится в средневековой (преимущественно византийской) философии, направленной на осмысление не внеположной «объективной реальности», а живой, одушевленной природы (в Античной Греции) или Бога Живого (в Средние века).

Что же может предоставить древняя философия взамен новоевропейской, достаточно «сухой» и «бездушной», дихотомии «содержания» («состава») и «формы» («составленности»)? Вслед за «отцом» феноменологии Э. Гуссерлем Лосев возрождает античное понятие «эйдос». Ставшее одной из важнейших основ философии Платона, данное понятие обычно переводится как «идея». Но, во-первых, следует тут же заметить, что сам Платон использовал оба термина – и «эйдос», и «идея» (иногда почти как синонимы), чему посвящено обстоятельное исследование Лосева[24]. Во-вторых, оба термина означают не абстрактную, чисто мысленную идею, а конкретный образ, «рисунок» или, по Лосеву, «умное изваяние» (идеальное изваяние ума); этимологически они и восходят к слову «вид». Словом, «эйдос» понимался Платоном как идея, сущность (то есть характеристика «содержания») и, соответственно, переводится в платоновских текстах. Тем не менее, сложилась традиция, применительно к текстам Аристотеля, переводить «эйдос» и как «форма». Таким образом, «эйдос» – это единство содержания и формы; оформленная идея-конструкция, идеальная модель, прообраз. Именно такие понятия оказываются наиболее адекватными специфике образно-художественного, а не отвлеченно-научного мышления.

Легко понять, что музыкальный эйдос («идея–смысл–сущность–форма»), в отличие от большинства прочих видов художественных эйдосов, не содержит конкретных жизненных образов, понятий и т.п. Вопрос соотношения музыкального и внемузыкального не снимается, но взамен неудобного для его осмысления понятия «содержание» представляется уместным использовать дихотомию, сложившуюся еще в православном богословии Византии XIV века (Григорий Палама) и воскрешенную Лосевым. Речь идет о категориях «сущность» и «энергия» (имени).

Сразу же стоит отметить, что классическая гегелевская дихотомия «сущность и явление» опять-таки не вполне адекватна личностному бытию. Ведь явление может быть и вполне пассивным «проявлением» сущности, в то время как слово «энергия» делает акцент на *действии* – в средневековых переводах греческое «energeia» заменялось латинским «actus». Но energeia – это еще и действительность как *осуществление* возможности[25], иными словами, действие-осуществление. Именно таков по природе смысл художественного творчества (произведения), активно воздействующий на сознание.

Впрочем, специфика лосевского мышления – не только в использовании понятия «энергия» («имени») вместо «явления», но и в особой трактовке соотношения сущности и энергии. В работе «Вещь и имя» Лосев обстоятельно рассматривает все прочие варианты соотношения

вещи (сущности) и ее явления (имени). Вариант первый: «Вещь существует, но явления и, следовательно, имени ее не существует». По Лосеву, это точка зрения всей рационалистической метафизики (картезианства, спинозизма, лейбницеанства), превращающей сущность в абстрактное понятие. Вариант второй: «Явление и, следовательно, имя существует, но сущность, вещь не существует» («это – позитивизм, необходимая диалектическая противоположность рационализму»). Вариант третий: «Сущность вещи существует, и явление, имя вещи тоже существует, но между ними лежит непроходимая и ничем не заполняемая бездна». Это «позиция Канта в... критический период его философии». Наконец, четвертый вариант, который, по словам Лосева, соответствует живому и здоровому человеческому мировосприятию: «Сущность есть... явление и имя тоже есть, и имя вещи есть проявление сущности вещи»[26]. Важно подчеркнуть, что данное положение Лосев понимает антиномико-синтетически, то есть диалектически: так, сущность и переходит, и не переходит в явление. Таким образом, Лосев снимает антиномию апофатического и катафатического в теории символа. Иначе говоря, «абсолютный апофатизм сущности есть условие всякого учения об имени». Но при этом «апофатическая сущность имени может быть признаваема только наряду со своим инобытием... другими словами – как одновременно и катафатическая сущность». «Тождество сущности и явления есть символ», «имя есть символ».

Повторю, что основой такого понимания стало учение Григория Паламы, которое для Лосева было не только богословием, но и универсальной основой философской гносеологии. Энергия сущности – есть проявление сущности *в ином*, тождество сущности с иным, и, следовательно, энергия есть сама являющаяся сущность. Имя сущности понимается как особая, «повышенная» степень концентрации ее энергий. Однако сущность, взятая сама по себе, вне связи с иным, не есть ни имя, ни энергия. Григорий Палама таким способом рассуждал о непостижимой сущности Бога и ее действенном явлении в несотворенной энергии (например, в Фаворском свете). Лосев придал данной концепции универсальное философское значение, применяя ее к любой сущности. В классической научной логике, если А=В, то и В=А. У Григория Паламы и Лосева логика иная: А=В, но В≠А (Имя Божие есть сам Бог, но Бог не есть имя). Объяснить такую логику можно тем, что Бог–Первосущность, а за ним и любая сущность проявляет себя не в статичном отражении, а в активном, творческом действии, отсюда – динамичность, диалектичность понятия энергии. (В действии, в движении одновременно А=В и А≠В.) Соотношение сущности и энергии как действенного проявления сущности значительно отличается и от более «спокойной» классической оппозиции сущности и явления, не говоря уже о таких парах, как «содержание–форма» и тем более «объективное–субъективное». Представим на мгновение, что Имя Божие субъективно, что оно есть *наше* представление и понимание – и увидим вопиющую абсурдность такой мысли.

По Лосеву, апофатична любая сущность. Но особенно страстно и увлеченно Лосев говорит о неназываемой сущности музыки. Музыка для него – живая, наглядная картина апофатической сущности и, тем

самым ближайшее свидетельство об Абсолюте, Абсолютной личности Бога.

Музыка, по Лосеву, является оформлением хаотической, бесформенной, иррациональной стихии, для характеристики которой Лосев применял древнегреческие термины «гиле» и «меон» – не сущее. Эта материя не вещественная, а «умная», смысловая, это бесконечная потенция любых смыслов и форм.

Таким образом, идея оформления и преображения хаоса и тьмы именно в музыке получает наивысшее выражение: она имеет дело и с предельной хаотичностью и бесформенностью (меон), и с предельной оформленностью (число). Из всех явлений сотворенного мира музыка оказывается ближе всего к Абсолюту как его символическое подобие. Ее истолкование (то, чем занимается музыкальная герменевтика) – это прикосновение к тайне, в чем-то сравнимое с размышлениями о Боге. Сравнимое в том отношении, что в обоих случаях, давая те или иные истолкования сущности, мы ни на секунду не должны забывать, что сама внутренняя сокровенная сущность (сущность вне имени) не сводима ни к каким словам о ней.

Именно о таком подходе к смыслу музыки свидетельствуют высказывания многих композиторов, имевших дело с программной музыкой. Так, Роберт Шуман, который сам любил давать программные названия своим произведениям, понимал их относительность и неполноту. А говоря о симфониях Бетховена с названиями (Третья – «Героическая», Шестая – «Пасторальная»), он даже пожалел о том, что Бетховен обнародовал эти названия и тем самым ограничил слушательскую фантазию. Известно много случаев, когда композитор в процессе работы над произведением выставлял программные заголовки, а затем, когда произведение было готово, убирал их, чтобы не ограничивать музыку рамками каких-то определенных предметных смыслов. Очень тонко поступил Дебюсси в своих циклах прелюдий, где названия пьес даны не в начале, как заглавия, а в самом конце, под последней строчкой нотного текста, в скобках и с многоточием, как один из множества возможных вариантов именования музыкальной сущности.

Согласно Лосеву, музыка есть *жизнь* и *становление* числа во времени, выраженные в звучании. Поэтому сущность музыки непосредственно проявляется во всех структурных особенностях, поскольку они имеют числовую природу (ритм, пропорции формы, синтаксис, гармонические и мелодические структуры, тембры, уровень громкости), а также в категориях становления (ход, предыкт, устой, асафьевская триада imt: начало, середина, конец и т.п.) и выражения (звуковой экспрессии). Сами же названные категории, давая словесные обозначения соответствующим музыкальным феноменам, являются ближайшими к сущности именами – теми именами, которые суть сама сущность. Это именно тот слой именования, который, по определению А. В. Михайлова, идет изнутри произведения: «произведение полагает свой смысл и, полагая, именует его»[27].

Именования, идущие извне, из внемузыкальной сферы – жанры, программные названия, характеристики чувств и аффектов, – проявляют

музыкальную сущность не как таковую, а в результате ее взаимодействия с иными сущностями и частично, с большей или меньшей полнотой. Подобное именование извне, устремленное навстречу первому, наделено прямо противоположным «механизмом»: оно, именуя, полагает смысл. Ясно, что данная система понятий в корне меняет традиционные (характерные для эстетики XVIII–XIX вв.) представления о соотношении содержания и формы. То, что было принято понимать под «содержанием» музыкального произведения (идеи, чувства, образы), оказывается лежащим вообще вне сущности музыки, вне собственно музыкального смысла, в сфере именования последнего. Примечательную параллель утверждаемой нами (вслед за Лосевым и Михайловым) концепции образуют взгляды Г. Конюса, который разделял музыкальное содержание на «техническое» («первичного порядка») – произведение само по себе, его материал и форма, и «художественное» («вторичного порядка») – произведение, воспринятое нами и внушившее определенные эмоции и мысли. Конюсовское «техническое содержание (первичного порядка)» – это и есть сама сущность музыкального произведения, а «художественное содержание (вторичного порядка)» – энергии, имя сущности.

К похожим выводам пришел Л. Выготский: «Форма художественного произведения является начальным, отправным моментом в восприятии художественного произведения... которое сводится к формуле "от эмоции формы к чему-то следующему за ней"»[28]. Такая «форма» Выготского вполне тождественна «сущности-эйдосу».

Выдающиеся русские музыканты-мыслители 1920-х годов стремились для постижения смысла музыки, аккумулирующего весь опыт культуры, обосновать понятия из области самой музыкальной сущности. Таковы введенные Б. Асафьевым понятия интонации и симфонизма. Б. Яворский, полагавший, что вся музыка программна, писал в то же время, что «ладовый ритм – единственная сущность музыкальной речи». При этом «жизненный процесс отображается в музыкальном произведении ладовым ритмом». И далее речь идет о *символическом* запечатлении ладовым ритмом самых разнообразных внемузыкальных процессов: «физического движения, ощущений, эмоций, страстей, мышления во всем его объеме и творчества»[29].

Музыкальный смысл и его именование

Смысл как суть культуры (и одновременно ее орудие) ныне, в эпоху «цивилизационного слома», перестал быть очевидностью и непосредственной данностью. Смысл же музыкальный – возможно, самая «тонкая материя» из всего существующего на свете, постичь тайны которой пытались многие. Русская мысль имеет значительные достижения в решении данной проблемы, исходившие в первую очередь не от музыковедов, а от философски мыслящих филологов, которые в то же время вполне профессионально владели ключевыми понятиями теории музыки и были неутомимыми, гениальными слушателями: А.Ф. Лосева и А.В. Михай-

лова, которые подошли к вопросу с не традиционным для европейской науки Нового времени понятийным аппаратом, что позволило им преодолеть ограничивающий рационализм прежних подходов. В настоящее время говорить о музыкальном смысле без учета вклада двух названных мыслителей – все равно что пытаться изобрести компьютер новейшего поколения, основываясь на технических достижениях XIX века.

Говоря о сущности музыки, Лосев на протяжении всей своей долгой творческой жизни подчеркивал ее несказанность, беспредметность, даже «бесформенность» и хаотичность – напомним, последние два понятия применялись философом исключительно и только как противоположность предметной определенности и предметной оформленности реального мира или художественного мира живописи, литературы и т.п., а вовсе не ради отрицания музыкальной формы. «И когда, входя в волны музыкального восторга, приходилось говорить, что музыка есть одновременно и страдание и радость, и бытие и сознание, и слепота и интеллект, и Бог и мир, то это было, в сущности, отказом от логически-дифференцированного описания и анализа бытия, зримого в музыке»[30]. Важнейшее свойство «чистого музыкального бытия» – «последняя слитость и как бы предельная водвинутость одного предмета в другой; оно есть их нерасчленимое воссоединено-множественное единство. <...> Это бесформенное множество-единство непрерывно *движется, стремится, влечется*. <...> Это сплошная неуловимость и в то же время всеприсутствие»[31].

«Значит, и говорить об этом Бытии нельзя. Можно говорить лишь им самим, т.е. только Оно само может себя самоё выявлять»[32]. К лжемузыкальным феноменам Лосев относит, среди прочего, и психологические явления, и «художественное воспроизведение музыки в слове», так как последнее «не есть феноменологическое узрение в понятии»[33]. Философское обоснование подобного «апофатического» музыковедения зафиксировало ту стадию самосознания музыки, к которой она пришла в XIX–XX веках .

Однако, как было показано выше, Лосев не останавливается на констатировании неизбежности «апофатического» музыковедения. Во-первых, он обосновывает его неизбежность анализом специфики музыкального смысла и его места в мироздании: «Музыкальное бытие как раз не есть эйдос с *логическим* смыслом; оно – *лишь диалектический момент в общей структуре эйдоса*»[34]. О том, какой именно это момент, говорилось выше, а сейчас повторю коротко, что музыка – «это доэйдетическое становление эйдоса»[35], его идеальный, схемно-числовой прообраз, «алогическое становление как эйдос», «гилетически-меональная стихия эйдоса»[36] («гилетический эйдос и есть спецификум музыкального эйдоса»[37], это «*текучий эйдос*, не перестающий, однако, оставаться эйдосом»[38]). Музыка – жажда оформления хаоса, та самая «морская пена» из строк Мандельштама («Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись»), в которой бурлят и кипят (на стадии «числовых проектов») еще не родившиеся идеи.

Но сейчас, однако, нас интересует другой момент, особенно важный для определения методологических оснований музыкальной гер-

меневтики. Постоянно утверждая несказанность и неисчерпаемость музыкального смысла, Лосев, тем не менее, отнюдь не считает его непроницаемым. Как было показано в предыдущей главе, он придерживается концепции диалектического соотношения сущности и ее явления (энергии и имени как особой концентрации энергий сущности), идущей из глубин православной византийской традиции (Псевдо-Дионисий Ареопагит, Григорий Палама). К слову сказать, оппонент Григория Паламы – Варлаам, отрицавший нетварность Фаворского света (то есть проявленность сущности Бога в энергии), перешел в католичество и способствовал развитию западного научного мышления (а в философии – картезианства и кантианства, дуалистически разрывающего сущность и явление). Паламитское соотношение сущности и энергии (имени) стало для Лосева универсальной онто-гносеологической основой, которая обнаруживает тем бóльшую действенность и правомерность, чем большей сложностью и духовной высотой обладает предмет изучения. При всей бездне, отделяющей сотворенный мир от несотворенного Божества, музыка из всех дел человеческих оказывается ближе всего к Абсолюту и подобна ему сверхлогичностью и несказанностью своей сущности. Задача анализа музыкального бытия, как ее определил Лосев, – «описание и узрение музыки, явившей свою неявленную сущность свету и разуму истины»[39]. В связи со сказанным важно напомнить, что «отношения сущности и явления ни с какой стороны не есть отношения субъекта и объекта и вообще не определимы никакими психологически-метафизическими методами»[40].

Проблема имени в музыке чрезвычайно интересовала А. В. Михайлова в последние годы его жизни, прочитавшего в Московской консерватории цикл лекций на тему «О том, чтó в музыке». Как прямое продолжение мысли Лосева о том, что любая сущность являет себя иному (то есть открывается в имени), воспринимаются черновые заметки в блокноте А. В. Михайлова: М[узыка] в объятиях слова. Слова – как неизбежное – именование. Мы еще не знаем, ...подобна ли музыка речи, но мы знаем, что она не может вырваться из сферы языка; она прикреплена к ней»[41]. А также – чрезвычайно важные слова о том, как мыслится «объективность» узрения сущности, идущие вслед за А. Ф. Лосевым и в общем-то вразрез с господствующей ныне постмодернистской релятивистски-скептической тенденцией: «Надо принять принцип *минимализации*, не сказать ничего лишнего, остаться в пределе минимальных допущений – задача пробиться к самоочевидности. Всякое слово, которым мы пользуемся, – гораздо более подвижно, чем нам кажется. Суждение содержит нечто ускользающее. Важно, говоря о подобных вещах, сводить свои высказывания к минимуму, очерчивая узкой полосой пространство, к которому он сводится». <...> «Задача – попробовать представить себе то, что совершается нашей мыслью. Найти такой язык, которым, говоря о музыке, не приписывали бы ничего от себя. Тогда – если бы [это] удалось – явление само объясняло, называло, выговаривало бы себя. Достигнуть этого во всей чистоте, полноте – невозможно, но стремиться к этому [необходимо]»[42].

Византийско-православная гносеология, которой придерживается Лосев, как нельзя более точно определяет статус любых воспроизведений

музыкального смысла в слове, любых имен музыки – вплоть до мифа. С одной стороны, имя (словесное толкование содержания музыкального произведения) – при соблюдении принципа минимализации действительно и есть сама сущность данного произведения; но при этом сущность музыкального произведения, его содержание вовсе не исчерпываются никакими именами, словесными толкованиями и даже программами – что интуитивно ощущалось всеми подлинными музыкантами, по крайней мере двух последних столетий.

Данная концепция может стать прочным философским фундаментом музыкальной герменевтики, и, в частности, потому, что она полностью снимает антиномию, особенно характерную для XIX века: тезис – «музыка – вещь в себе, чистое искусство»; антитезис – «музыка – средство выражения внемузыкального, язык страстей и т.п.». Синтез, получаемый на основе византийской православной традиции,– «музыка – вещь в себе (и таковой всегда остается), жаждущая наречения имени». Об этом и говорил А. В. Михайлов: «...Настоящий смысл музыки непереводим на слова. И это всё же не освобождает нас от необходимости всё снова и снова подходить и подбираться к музыке со словами. Музыка, как говорю я, внутри себя установлена, или установлена, на слово и в направлении его. Музыка окружена многими слоями слов. Причём встаёт проблема изучения устройства этих слов в историко-культурном разрезе»[43]. «Многие слои слов», окружающие музыку, – это различные уровни ее именования.

Осознание неизреченной глубины музыки произошло не сразу. Вплоть до XVIII века, пока музыка не оформилась как автономное самодостаточное искусство, именование музыкального смысла было в большой степени предопределено той функцией, которую музыка выполняла в быту.

Ситуации предзаданности и предначертанности имени музыки во многом соответствует принцип модальности, поскольку модус – это определенный характер, этос, воплощенный в ладово-интонационной структуре. Лады античной музыки, рага с ее символическими значениями и вообще природно-космическая символика элементов традиционной музыки Востока – все это весьма обобщенный слой имен, направляющих музыкальный смысл. Необходимо заметить, что значение подобных элементов, например ладовых и ритмических модусов, – объективно и общезначимо, но при этом как бы «конвенционально», то есть действительно только для данной национально-культурной традиции определенной эпохи. Например, дорийский лад особенно почитался в Древней Греции и считался мужественным, благородным и возвышенным не потому, что его структура с необходимостью во всех случаях вызывает данное толкование, а в силу определенной традиции его использования – в определенных жанрах и ситуациях. И, что особенно важно, он был своим, привычным – в противоположность пришедшим из Малой Азии лидийскому и фригийскому, связанным с экстатическими вакхическими культами. Неудивительно также, что по мере разветвления жанровой системы в эпоху эллинизма стали возникать противоречия в толковании смысла тех или иных ладов.

Особо значительную, во многом переломную роль в истории музыкального именования сыграла эпоха барокко. С одной стороны, в это время достигают вершины различные формы предначертания имени до и извне музыки: риторические фигуры, эмблематика, те или иные знаки аффектов, числовая и пространственная символика, живописно-изобразительные моменты, которые позже будут казаться «наивными» (наподобие ремарок Вивальди в цикле «Времена года» или звукописи И.С. Баха). С другой стороны, постепенное утверждение функционально-гармонической тональности способствовало утверждению единой системы внутримузыкальных смыслов, основанной на различных степенях неустойчивости и устойчивости, разрешения в тонику и его задержки (прерванный оборот) и т.п. В результате музыка, понимаемая в эпоху барокко как язык аффектов, обогатилась целым спектром значений (лишь малая часть которых может быть условно вербализована), касающихся динамически-процессуальной стороны произведения. Тем самым музыка сделала решающий шаг в сторону раскрытия своих стихийно-иррациональных, неизреченных глубин – с этим и связано начало бурного развития чистой инструментальной музыки письменной традиции. Дальнейшая судьба барочной и в особенности баховской музыки совершенно закономерна: для слушателей XIX века язык риторических фигур и прочих символов был уже невнятен, он отпал, как внешний – внемузыкальный покров, и обнажился смысл самой музыки, которую стали воспринимать чуть ли не как эталон музыки чистой (вспомним, чем был Бах для Стравинского или Хиндемита). Данное обстоятельство «спасло» музыку Баха для XIX века, но все же исторически более корректно учитывать взаимосвязь и взаимодействие различных слоев имен: «внешних», риторико-эмблематических и «внутренних», собственно музыкальных – при этом первые должны оказать существенное воздействие на осмысление текста и его правильное прочтение. В эпоху классицизма самодостаточность музыки уже начинает вполне осознаваться – именно в эту пору музыка завершает свое оформление как автономный мир в себе (так рождается качество симфонизма – то есть мышления о мире чисто музыкальными средствами). Однако при этом, как минимум, два мощных фактора продолжали ограничивать иррациональность и неназываемость музыкального смысла.

Один из них – рационализм эпохи Просвещения, в свете которого музыкальная композиция продолжает мыслиться риторически, согласно рационально выверенным моделям (сонатная форма, по-видимому, – результат последнего и чрезвычайно плодотворного воздействия риторической диспозиции на музыку). А.Ф. Лосев, напомним в связи со сказанным, писал, что даже мелодия является фактором, ограничивающим музыкальную стихию – это становится понятным, если представить мелодию вкупе с ее классическими нормами синтаксиса.

Второй фактор – установка классического художественного мышления на идеализированное воспроизведение образов реальности. Музыка, в принципе, не может подражать реальности (так как ее «материя» выше сферы эйдосов), но единственное, что она может сделать, это усилить конкретность и определенность именования, интенсифицировать

свою языковость. Так, музыка классицизма продолжает уподобляться языку, и вырабатывая набор интонаций с достаточно определенным значением, и организуя свой синтаксис и композицию во многом наподобие вербальной речи. Определенность именования вовсе не обязательно влечет за собой тягу к программности – у венских классиков складывается ситуация, когда музыка окружается плотными слоями имен, из которых реально называются лишь наиболее абстрактные и нарицательные (жанр, темп-характер). Наиболее индивидуальные и существенные имена музыки часто остаются неназванными, но они реально существуют в сознании интерпретаторов, в педагогической практике, обнаруживаются в тесных связях инструментальной музыки с оперой. Как пишет Л. Кириллина: «В отличие от барочной и романтической эпох, классика действительно не прибегала к помощи сопутствующего, привнесенного слова, чтобы сделать более ясным смысл музыки, но это не значит, что тот смысл был «абстрактным» и «абсолютным» (то есть самодовлеющим и не зависящим ни от чего, кроме чисто звуковых соотношений). Если музыка барочных авторов позволяет и даже требует расшифровывать себя с помощью риторики, а романтическая постоянно апеллирует к поэзии (или к живописи, осмысленной через поэзию), то классическая музыка занимает в этом ряду «особое место. Определенная примерно в середине XVIII века как «язык чувств», она стала претендовать на статус именно *языка* с его собственной лексикой, грамматикой, синтаксисом, идиоматикой, стилистикой, поэтикой – но только без слов»[44]. Как отмечалось выше, в ту эпоху содержание музыки целиком сводилось к аффектам, ею выражаемым.

На рубеже XVIII–XIX столетий произошло окончательное и полное осознание абсолютности музыки, универсальности ее неназываемой, иррациональной чистой сущности (йенские романтики – Гофман–Шопенгауэр–Лосев). Это положение, по-видимому, не подвергалось сомнению никем из крупных музыкантов XIX века – здесь сходились даже такие антиподы, как Вагнер и Ганслик. Даже самые убежденные сторонники программной музыки, Вагнер и Лист, не подвергали сомнению примат чисто музыкального, дословесного смысла. По Вагнеру, «*язык звуков* есть начало и конец языка слов»[45]. А Лист писал следующее: «Да избавит нас небо от всякого, кто в пылу спора о необходимости, оправданности и достоинствах программы к музыкальному произведению вздумал бы отрекаться от старой веры, утверждая, что божественное искусство существует не само по себе, что оно не в состоянии удовлетвориться самим собою и не воспламеняется от искры божьей, что оно ценно лишь как воплощение *мысли*, как нечто, усиливающее воздействие слова! Если бы ради восстановления истины понадобилось отказаться от всякой программности, мы предпочли бы, без сомнения, дать иссякнуть одному из богатейших источников музыки, чем перерезать ее жизненный нерв, отрицая за нею самодовлеющее существование»[46].

Различия начинаются лишь по поводу форм и способов именования музыкального смысла: от предельно полного и конкретного (Вагнер, Лист, Берлиоз) – к «пунктирному» и частичному (Шуман, Малер), далее – к молчаливому допущению имени музыки, как правило, сохраня-

емому втайне (Шопен, Брамс, Брукнер, Чайковский в Шестой симфонии) или, как в Четвертой симфонии Чайковского, раскрываемому вне и помимо музыкального текста; наконец – к полному отрицанию имени – Ганслик, Стравинский (последний, скорее, на словах). Однако во всех случаях имя музыкального смысла возникает теперь из самой музыки (часто – после ее создания), как ее смысловое излучение вовне. Поэтому в XIX веке нет принципиальной разницы в устройстве музыки программной и непрограммной (пример– соната Листа, написанная тем же методом, что и его симфонические поэмы). Более того, в XIX веке возникает понятие «скрытой программности» – и оно становится нормой для Шопена, Чайковского, Рахманинова, Метнера и многих других.

При этом любой настоящий музыкант убежден, что программа – лишь частичное и весьма неполное прикосновение к собственно музыкальному смыслу. Такое понимание и было зафиксировано в философии Лосева и, более того, оно идеально «совпало» с его музыкальной герменевтикой, основанной на теории сущности и энергий Г. Паламы. В самом деле, программа, равно как и адекватные словесные толкования музыкального смысла – суть сам этот смысл; но музыкальный смысл ни в коем случае не сводится ни к каким словесным комментариям.

В романтическом искусстве сохранялась установка на идеализацию жизненно-реальных образов и на их конкретность, поэтому музыка продолжала ограничивать свою абсолютность, нисходя в земной мир, сохранять свою языковость (что делало весьма желательным, хотя и необязательным, включение литературных, живописных и прочих ассоциаций). Но теперь возникло и росло ощущение того, что музыка не сводится только к языку, что она имеет свои специфические, непереводимые «поля» смысла.

Лосев о параметрах музыкального смысла

В русской музыкальной науке в 1920-е годы сформировалась тенденция поиска категорий, отражающих не структуру в чистом виде, безотносительно к индивидуальному художественному смыслу, а те или иные стороны самого этого смысла, то есть *качества* интонации. Таковы принципы конструкции, сформулированные Яворским, таковыми же являются и понятия, введенные Лосевым, о которых пойдет речь в данном параграфе.

В относительно ранней рукописи (1920), опубликованной под названием «Очерк о музыке»[47], Лосев отграничивает понимание музыки как самодовлеющего смысла от понимания ее как физического (1), физиологического (2) и психологического (3) процессов, являющихся необходимой основой музыкальной художественной формы. Эту четвертую, собственно смысловую форму Лосев называет *интенциональной*. Появление данного термина в раннем тексте Лосева обусловлено известной опорой молодого русского философа на феноменологию Э. Гуссерля, интенциональность в данном случае означает направленность сознания на музыкальный смысл (эйдос) как таковой.

В рамках интенциональной формы Лосев выделяет три параметра: это *напряжение* (напряженность), *личная актуальность* и *оформление*. Те же три категории Лосев ранее вводит и анализирует в работе «О музыкальном ощущении любви и природы» (1916), посвященной «Снегурочке» Римского-Корсакова. О параметрах можно говорить постольку, поскольку названные категории понимаются как измеряемые величины. Разумеется, Лосев не изобретает единицу измерения данных качеств, а применяет приблизительный, но простой и достаточно наглядный прием сравнительных сопоставлений, из ряда которых становится более или менее ясно, что, собственно, ученый понимает под введенными им обозначениями. Он сопоставляет произведения с большей или меньшей напряженностью, личной актуальностью и оформлением, рассматривая выделенные три параметра все время во взаимосвязи.

На каком основании мы относим перечисленные параметры к проявлению *самóй* музыкальной сущности, к именам *самополагающегося смысла*?

Слово «напряжение» относится к качественному состоянию музыкальной ткани, и, что характерно, оно практически синонимично таким внутримузыкальным проявлениям, как «энергия», «тонус», «тон», «интонация» (в ее первичном смысле, отчасти сохраненном и в асафьевском понимании). Только в данном случае речь идет не о высоте звука («тон»), а о некоем интегральном напряжении целостной интонации как становящейся структуры в ее гармоническом, мелодико-ритмическом, композиционном и других аспектах. В частности, считает Лосев, перебои и смены настроений создают большее напряжение. Напряжение включает в себя гармоническую неустойчивость (поздний Скрябин, Дебюсси), но отнюдь не сводится к ней. Оно может создаваться напряженным трепетом фигурации («Похвала пустыне» Римского-Корсакова и «Шелест леса» Вагнера), длительным, словно затрудненным становлением мелодии и всей композиции (та же «Похвала пустыне», финалы Пятой и Девятой симфоний Бетховена, увертюра к «Нюрнбергским мейстерзингерам» Вагнера). Во всех названных примерах, при колоссальных образно-эмоциональных различиях, создается ощущение напряженно-томительного ожидания и постепенно накапливающейся энергии. И, наоборот, чрезвычайно мало напряжения, считает Лосев, в первой части Пятой симфонии Бетховена: «Колоссальная актуальность общей концепции уничтожает всякую возможность пассивных напряжений. Кому напрягаться и зачем, если все так ясно и определенно в этом ужасающе-холодном мире Судьбы и Рока?»[48]. И действительно, если отвлечься от романтизирующих (quasi-брукнеровских) интерпретаций музыки Бетховена, то мы услышим, при энергичном и активном внешнем движении, внутренний покой, обусловленный ритмической ровностью и мелодико-гармонической устойчивостью, общей *тоничностью.* «Гораздо больше, – пишет Лосев, – напряжения и мрачного огня – в первой части «Крейцеровой сонаты». Здесь уже есть страстные вздохи, которые задавлены в Пятой симфонии. <...> Находим мы дальнейшую ступень напряжения в «Аппассионате» Бетховена, и именно в первой ее части»[49].

Что касается оформления, то принадлежность этого качества самой музыкальной структуре не нуждается в комментариях. Однако Лосев понимает эту категорию опять-таки с позиций музыкального смысла. Высокая степень оформленности не означает непременно ни особой четкости и стройности композиции, ни подчеркнутой логичности ее развертывания. Оформление противоположно изначальной *хаотичности* (хаокосмичности) музыкальной стихии (внеличной и внесубъективной), то есть, согласно Лосеву, наиболее глубинному её качеству, совпадающему с самой сутью музыки. Таким образом, хаотичность оказывается почти синонимична «музыкальности» и «глубине музыки». Оформленность в таком случае предполагает бо́льшую «поверхностность», ибо, согласно Лосеву, «мир музыкален» и его «глубины» сродни музыкально-хаокосмической стихии.

Понятно, что наибольшей оформленностью, то есть максимальной удаленностью от хаоса и «глубины», будут обладать бытовые жанры: танцы (вальс, полонез, мазурка) и марши – музыка внешнего движения. Для большого оформления «необходимо взять вещь стройного трактования, нельзя брать что-нибудь изломанное, утонченно-мистическое»[50].

В то же время большая оформленность не исключает полностью ни стихийности, ни экстатичности. Говоря об Органном концерте Вивальди–В.Ф. Баха, Лосев отмечает его как пример «точного и крепкого мира, экстазы которого в нем же самом, мира, целомудренно бегущего самоисступления и последнего Хаоса»[51].

Отмечая большую степень оформления в Allegro Пятой симфонии Бетховена, Лосев чрезвычайно тонко фиксирует «гораздо бо́льший хаос» в концепционно очень близком, но значительно более «взрывном» и стихийном Allegro Девятой симфонии: «Гораздо бо́льший хаос – в первой части Девятой симфонии Бетховена; тут уже не жизнь и страдания человеческой личности[52], но мировая тоска и скорбь; можно задохнуться от ужаса, слушая эту часть Девятой симфонии»[53].

Самое «слабое оформление» – «текущую бесформенность покинутого мира» Лосев видит во второй части Седьмой симфонии Бетховена с ее «надрывными стонами», «спокойствием и сдавленной скорбью»[54]. Интересно отметить, что упомянутая часть очень напоминает траурное шествие, хотя и достаточно подвижное – Allegretto.

В то же время все обычные, бодрые марши трактуются Лосевым как сильно оформленные. Получается, что одно только настроение музыки, ее образ при прочих равных условиях существенно влияет на степень оформления. Именно это подтверждает и сам Лосев, говоря о Скерцо-марше из Шестой симфонии Чайковского: «Еще больше скрытого хаоса и черных пятен его – в бодром и, казалось бы, жизнерадостном маршеобразном построении третьей части Шестой симфонии Чайковского; контекст всей симфонии указывает на трагическую, следовательно, хаотическую сущность этой части»[55]. Очевидно, что для Лосева трагическое является показателем прикосновения музыки к хаотическим глубинам мироздания.

Принципы напряжения и оформления выражают, соответственно, качество самой музыкальной стихии и – музыкального предмета. Сле-

дующий принцип – личной актуальности – касается силы, с которой проявляет себя личность, запечатленная в звучащей музыке. Может возникнуть вопрос: не выходим ли мы в данном случае в сферу внемузыкального, за пределы сущности музыки – то есть выраженной становящейся структуры? Не относится ли «личная актуальность» к числу внемузыкальных феноменов, наподобие аффектов-состояний, скрытой пейзажности и прочих предметов изобразительности и выразительности?

Здесь следует вспомнить, что личностное бытие, согласно Лосеву, лежит в основе любой *художественной формы*, которая определяется в самом кратком виде так: «личность как символ»[56]. Конечно, имеется в виду не только и не столько личность автора, а запечатленное, в искусстве идеальное представление о личности. Даже в том случае, когда личность нивелируется перед сверхличным или внеличным началом, то создается образ именно такой личности, отрешенной от «самости» и имеющей свой центр вне себя. Такой образ внушала средневековая церковная музыка, такой же образ (в смысле «геометрии» личности, а не ее качества) создается и в современной авангардной или рок-музыке.

Вообще все три рассмотренные параметра можно понять в конечном счете как различные, абстрактно разделенные формы *напряжения*, то есть *интонации*. Собственно «напряжение», о котором шла речь, есть, по Лосеву, напряжение внеличностное, пассивное, неволевое, это напряжение стихии. «Оформление» есть опять же внеличностное напряжение музыки, откристаллизовавшейся в предмет, это прочность и устойчивость «музыкального кристалла», сопротивляющегося хаотической стихии. «Личная актуальность» – напряжение действия, личной воли, она, как считает философ, минимальна в эпосе и максимальна в драме. В музыке личная актуальность связывается с энергичными, активными ритмами, а также с контрастными сопоставлениями, обнаруживающими волю к переходу в иное качество. В качестве примеров высшей актуальности, наряду с «Полетом валькирий» Вагнера, Лосев называет Четвертый фортепианный концерт Бетховена, отметив, что в нем, «впрочем, активные и созерцательные настроения чередуются»[57]. В то же время, если контрасты возникают без волевых усилий (личность как бы не сама действует, а претерпевает свою судьбу), то актуальность будет невысокой, как, например, в первой части «Неоконченной» симфонии Шуберта, по словам Лосева, «воздушной и нежно-мечтательной»[58]. Малая актуальность обнаруживается в произведениях с приблизительно равномерным темпом, без больших перебоев настроения, льющихся гладко и как бы созерцательно»[59], например, в «Вальсе-фантазии» Глинки, «спокойном и певучем».

В исследуемой работе Лосев дает несколько рядов музыкальных произведений, демонстрируя величину каждого из параметров в комплексе с двумя другими, в результате чего получается целая сеть таблиц. От подобного комплексного рассмотрения в данном случае пришлось отказаться, поскольку на данном этапе необходимо прежде всего разобраться и попытаться уяснить, как Лосев слышит действие введенных им категорий в музыке и какие, собственно, качества музыкальной интонации (а не ее отражения в словесных описаниях) он имеет в виду.

Приводимые мною, вслед за Лосевым, примеры музыкальных произведений могут помочь читателю сориентироваться в существе лосевских понятий, в том случае, конечно, если названные произведения у читателя «на слуху». И конечно же, сразу бросается в глаза субъективность слышания Лосева. Что делать, иного пути к постижению смысла музыки не существует!

Важно показать значение введенных Лосевым понятий как инструментов постижения музыкальной сущности, имманентного смысла музыки. По сути, Лосев сделал один из первых опытов построения научной теории того, что принято называть музыкальным содержанием. Этот опыт не был продолжен ни самим Лосевым, ни, тем более, другими исследователями. Подытоживая кратко его значение, подчеркну, что была создана система понятий, которые направлены на смысл, полагаемый самой музыкой. Рассмотренные параметры выделяют и абстрагируют грани живой цельной *интонации*, понятой не только как структура, но и как становление, и действие, иными словами, выраженная жизнь всей полноты музыкального эйдоса.

Музыкальный смысл как хронотоп

О перцептивных пространствах в музыке и роли симметрии в их организации

Симметрия и порядок

Принятое деление искусств на пространственные и временные вполне понятно и не вызывает вопросов. Также понятно, почему музыку относят к искусствам временным, а о пространстве в музыке говорят по бóльшей части метафорически. Однако при уходе от поверхностного взгляда, то есть от разделения искусств на пространственные и временные, картина становится существенно иной. Я вовсе не собираюсь ставить привычные представления «с ног на голову», но имеет смысл принять во внимание следующие обстоятельства. Музыка, хотя и существует во времени и даже организует его, но именно поэтому выступает в роли силы, существующей вне времени и над временем.

Однако то, что музыка не только звучит в реальном пространстве, но и выстраивает свое собственное мыслимое, виртуальное пространство, вряд ли может вызвать возражение. По крайней мере, в европейской традиции пространственное восприятие музыки прочно укоренилось, о чем свидетельствуют широко принятые термины: высота, интервал, мелодический рисунок, ступень, устой, неустой. Конечно, определяющая роль здесь принадлежит нотной записи, но ведь запись и выбор ее форм – неотъемлемая часть самого мышления.

Тот факт, что пространства, создаваемые музыкой, виртуальны, сегодня мало кого из ученых может смутить – современная физика уже давно привыкла иметь дело с виртуальными объектами. Еще в 1924 году

о. Павел Флоренский писал: «В действительности нет ни пространства, ни реальности, – нет, следовательно, также вещей и среды. Все эти образования суть только вспомогательные приемы мышления, и потому, само собою понятно, они могут и должны быть неопределенно пластичными, чтобы предоставить возможность мысли всякий раз достаточно тонко приспособиться к той части действительности, которая в данном случае представляет предмет особого внимания»[60].

Это утверждение, на первый взгляд могущее неожиданно показаться кантианским (Флоренский известен своим последовательным антикантианством), происходит, напротив, из стремления избежать схоластики как «различных производных кантианства»[61] и инспирировано опытом Флоренского – профессионального математика и естествоиспытателя. Опыт Флоренского для нас особенно важен, так как он был выдающимся философом, священником-богословом и искусствоведом, предтечей Лосева в возрождении специфически византийско-православной концепции в современном движении имяславия. Анализ пространственной организации и видов перспективы в живописи позволил Флоренскому сделать концептуальные выводы о мировоззрении тех эпох, в которые данные произведения были созданы. Заметим, что математически анализируемое Флоренским (а затем и академиком, специалистом по космической технике Б.В. Раушенбахом) перцептивное пространство[62] двухмерной поверхности картины иллюзорно (так как иллюзорна его трехмерность), что сближает его с воображаемыми пространствами музыки. «*Вся культура* (курсив мой – *К.З.*) может быть истолкована как деятельность организации пространства»[63] – данная мысль Флоренского предполагает наличие неких идей, направляющих указанную деятельность.

Вряд ли будет преувеличением сказать, что симметрия как раз и может претендовать на роль основной и наиболее фундаментальной идеи, организующей пространство. Во множестве исследований симметрия рассматривается как ведущий принцип организации природы. В качестве наиболее общего понимания симметрии во всех ее разновидностях можно принять ставшую классической позицию Г. Вейля об «инвариантности некоторой конфигурации относительно определенной группы преобразований»[64]. Правда, даже при общности определений смысл симметрии трактуется различно в различных научных контекстах. Согласно точке зрения Кальоти, опирающегося на Вейля, симметрия определяется как «инвариантность, невосприимчивая к трансформации»[65]. Д. Бэнни замечает, что «симметрия ассоциируется со стабильностью и сохранением, но также с энтропией и беспорядком» и что «слом симметрии ассоциируется с самоорганизацией и появлением порядка» [ibid.]. Такова точка зрения теории информации (симметричные структуры бедны информацией) и теорий, изучающих открытые процессы и самоорганизующиеся системы.

Однако при изучении завершенных систем, в особенности произведений искусства и особенно искусства классического, роль симметрии представляется существенно иной. Конечно, завершенная система с приведенной выше точки зрения есть система мертвая. Но подлинное искусство – живое, ему свойственна парадоксальная диалектика стабильности и изменяемости; и даже законченное произведение искус-

ства, текст которого остается неизменным, продолжает свое развитие и обогащается новыми смыслами в меняющемся историческом контексте. Также хорошо известно, что абсолютная «правильность» может лишить произведение жизни. Уточним, что термин «нарушение (слом) симметрии, symmetry breaking» означает не разрушение ее, а «сокращение, снижение, уменьшение» (искусствоведы часто анализируют соотношение симметрии и ее нарушений, которые вторичны по отношению к симметрии как исходному принципу).

Поэтому было бы корректнее связывать симметрию не с застылостью и косностью, а с Вечностью и вечной идеей, что, впрочем, выходит за рамки упомянутых научных теорий. Напомню, что Вейль неизменно, в духе классических представлений, связывал симметрию с порядком, красотой и гармонией: «Симметрия – ...является той идеей, посредством которой человек на протяжении веков пытался постичь и создать порядок, красоту и совершенство»[66]. Более того, очерчивая перспективу своих лекций, Вейль сообщает: «Вначале мы будем оставаться в рамках геометрии, но затем выйдем за ее пределы и с помощью математической абстракции вступим на путь, который в конце концов приведет нас к математическому понятию огромной общности, к платоновской идее (иными словами, к вечному эйдосу – *К.З.*), стоящей за всеми частными проявлениями и приложениями симметрии»[67].

Напомним, что в философской системе Лосева (последователя Флоренского) симметрия (в аспекте пространства) и ритм (в аспекте времени) определяются как корреляты Божественных энергий, или Имени Божьего, в сотворенном, физическом мире[69]. Данная точка зрения с религиозно-философских, но, конечно, не естественнонаучных позиций, красиво и логично объясняет, почему в реальном, физическом мире, отпавшем от Божественного совершенства и вечной жизни, симметрия, будучи столь важным структурообразующим фактором, редко проявляется полностью и в чистом виде, сочетаясь со множеством проявлений асимметрии: *«Природа почти симметрична, но не абсолютно симметрична»*[69] (курсив Волошинова).

О сущностной, глубинной связи ритма и симметрии писали многие ученые. По определению А. В. Волошинова, *«ритм есть переносная симметрия времени»*[70] (курсив Волошинова). Правда, судя по контексту, понимание ритма данным автором уже того понимания, которое закрепилось в теории музыки. Оно связано с точной повторностью элементов (ритм биения сердца, повторяющийся узор орнамента, ритм поэтических стоп); в музыке такому пониманию соответствует категория строгого, регулярного метра. А именно метр Лосев предельно сближает и чуть ли не отождествляет с категорией симметрии[71], что совершенно справедливо, поскольку именно он всегда демонстрирует именно переносную симметрию. Ритм же, конечно, также нередко выстраивается на переносно-симметричной основе – в случаях ритмического остинато, но, как легко представить, такими случаями музыка не исчерпывается. Но кроме этого Лосев мог сблизить метр и с зеркальной симметрией, основываясь на теории метротектонизма Конюса[72], пример из работы которого Лосев дает в книге «Музыка как предмет логики»[73].

Общепризнано, что ритм – основополагающее, фундаментальное начало музыки как временного искусства. С обнаружением в музыке симметрии дело обстоит не столь однозначно. Если ритм давно стал привычной и детально разработанной категорией музыкальной теории, то общей теории симметрии в музыкознании пока нет – даже одна из наиболее фундаментальных работ – книга Э. Лендваи «Симметрия музыки: Введение в семантику музыки»[74] – посвящена симметрии исключительно в звуковысотном, ладо-тональном аспекте. Более того, нет единого, общепризнанного понимания симметрических явлений в музыке, как нет и единого устоявшегося понимания музыкального пространства. В многочисленных трудах, созданных к настоящему времени музыковедами, рассматриваются разные, порой не связанные друг с другом проявления симметрии, как и разные ее виды.

С проявлением переносной симметрии в музыке мы уже соприкоснулись: это метр и некоторые случаи ритмических рисунков. Переносная симметрия присуща и звуковысотному пространству: она создается повторением определенного соотношения тонов и полутонов через интервал октавы – клавиатура фортепиано, как и метр, может послужить наглядным примером переносной симметрии. Таким образом, почти вся европейская музыка Нового времени (XVII–XIX вв.) живет и звучит в рамках переносно-симметричного пространства-времени, поскольку ее время организовано метрически, а пространство разделено на определенные повторяющиеся группы интервалов.

Применительно к музыке особенно важно разделение видов симметрии по принципу «статика – динамика»; в обоих случаях сохраняется основополагающая для самого понятия симметрии идея инвариантности[75]. Однако если в первом случае наблюдается «*неизменность состояния, равновесие*», то во втором – «*неизменность изменения, неравновесность*»[76], иными словами, мы имеем дело с *симметрией подобия* (называемой также *динамической симметрией*). Разумеется, динамическая симметрия, встречаясь и в пространственных искусствах, по самому своему определению логичнее актуализуется в искусствах временных. Неудивительно поэтому, что некоторых искусствоведов (Э.К. Розенов, Л.Л. Сабанеев, Э. Лендваи, Р. Ховат, И. Сусидко[77]) заинтересовали особенности проявления в поэзии и музыке *закона золотого сечения*, который является геометрической прогрессией (знаменатель – коэффициент золотого сечения). Заметим, что, хотя подобный математический анализ может происходить лишь постфактум, когда произведение искусства дано *как целое* и когда его можно *опространствить* для деления на части, – все же произведение рассматривается, прежде всего, как *становящийся во времени* организм, *поворотные пункты развития которого* маркируются коэффициентами ряда золотого сечения. Но неизбежность опространствливания художественного целого даже и в случае динамической симметрии ведет к неявному смещению акцентов с процесса спациализации на ее результат. Вот почему, скажем, Г. Конюс, современник Э. Розенова, идет совершенно другим путем и словно бы переставляет акценты в изречении

«архитектура есть застывшая музыка». В теории Конюса – позволим себе парафразу – «музыка есть движущаяся архитектура». Неудивительно, что особое внимание при метротектоническом анализе ученый уделяет именно зеркальной симметрии как *статической* форме выражения закона симметрии[78].

Впрочем справедливости ради надо заметить, что зеркальная симметрия, ничуть не менее чем симметрия подобия, распространена в природе. Более того, зеркальная симметрия играет огромную структурирующую роль в создании целостных, законченных, устойчивых объектов. Возможно, это и является причиной того обстоятельства, что, говоря о симметрии в музыке (а также, разумеется, в живописи и архитектуре), исследователи чаще всего обращаются к проявлениям зеркальной симметрии. По мысли Н. Ф. Овчинникова, «симметрию можно рассматривать как некую присущую структуре закономерность, выражающую устойчивость системы»[79]. Зеркальная симметрия создает максимальную устойчивость, завершенность и самодостаточность.

Зеркальная симметрия в звуковысотном пространстве

Традиционно поиски симметрии в музыке были связаны прежде всего с самим музыкальным материалом, точнее, его пространствообразующими аспектами: звукорядными структурами, ладами и т.п. Это вполне объяснимо, поскольку пространство как таковое, даже музыкальное, свободно или *почти* свободно от процессуальности музыки, существующей в неуловимо исчезающем однонаправленном времени. Заметим, что мыслимые музыкальные пространства предстают в виде различных аспектов, которые непросто совместить друг с другом. Так, звуковысотное пространство можно представить в регистровом и ладовом аспектах.

Высотно-регистровое пространство может предстать в своем чистом виде (свободном от ладовых тяготений – силовых линий). В этом случае высотная шкала охватит весь слышимый диапазон звуков, ограниченный инфразвуковыми и ультразвуковыми областями. Это – наиболее абстрактный музыкально-пространственный срез.

Описанное высотно-регистровое пространство можно воспринимать как непрерывное, что актуально для музыкальных культур, использующих технику вокального или инструментального глиссандирования, а также электронного звукоизвлечения в новейшей компóзиторской практике. Это же пространство можно представить как дискретное, что отражает клавиатура фортепиано с ее равномерным полутоновым делением. Наконец, высотно-регистровое пространство можно представить не в виде хроматической полутоновой шкалы, а как шкалу диатоническую, в которой расстояния между соседними точками будут различными (тон или полутон). Такая шкала уже не будет ограничиваться параметром высоты, но свяжет ее с ладовым аспектом, вводящим в пространство (как чистое вместилище) «силовые поля» и, соответственно, «искривленность». Такое пространство будет одновременно и модально-ладовым (не тонально-гармоническим), в котором определенные комбинации тонов и полутонов создают специфические для каждого лада (модуса)

«силовые поля». Уже на уровне материала (пространство как предкомпозиционный феномен) создаются, хоть и предельно обобщенные, но выразительные значимые структуры.

Идея симметрии настолько прочно связана в человеческом сознании с совершенством, что предпринимались многократные попытки увидеть симметрию на уровне самого звукового материала. Так, Г. Риман обнаруживает взаимную звукорядную симметрию мажора, если его взять от первой ступени вверх, и натурального минора, если его взять от пятой ступени вниз[80]. Риман всеми силами пытается «стянуть» мажор и минор в единую симметричную конструкцию. Сразу заметим, что построение такой конструкции мало что дает для понимания реальных закономерностей звукового мира музыки. Во-первых, мажор и минор не образуют единого симметричного пространства, в котором могла бы реально звучать музыка, а соединяются исключительно умозрительно, как проявления чистого материала. Во-вторых, Риман совершает заметное насилие над материалом, игнорируя ступенную структуру и тональные тяготения. Тем не менее, столь понятное, но, в сущности, бесполезное стремление увидеть совокупный (то есть в реальности в таком виде никогда не встречающийся) материал музыки как зеркально-симметричную конструкцию получило продолжение в работах А. Должанского[81] и В. Александровой[82], построившей систему диатонических ладов, в которой было выявлено их взаимно симметричное строение (ионийского и фригийского, эолийского и миксолидийского, а также симметрия внутри дорийского лада). За исключением симметрии дорийского лада, все остальное не относится к симметрии музыкального пространства, а представляет собой выстраивание чисто умозрительных конструкций из «сложения» разных музыкальных пространств. Повторю, такова магия и сила симметрии, что ее обнаружение даже в результате суммирования различных высотных пространств (ладовых структур) доставляет эстетическое наслаждение и воспринимается как цель научных поисков.

Впрочем, любопытную попытку обоснования как внутриструктурной симметрии дорийского лада, так и попарной симметрии других семиступенных диатонических ладов предпринял Ю. Н. Холопов: критериями здесь служат взаимное соотношение и расположение в ладовой «матрице» интервалов *различного акустического напряжения*[83] [84].

Если при модальной организации звуковысотный и ладовый пространственные срезы практически совпадали (в силу определяющей роли звукоряда в облике того или иного лада), то тональная организация, вытеснившая модальную в европейской музыке Нового времени, представила звуковое пространство как пространство силовых линий особого рода. Это пространство уже не было связано с каким-то определенным звукорядом, но имело ярко выраженный центр — главный устой — и целый ряд периферийных устоев. Сутью же такого пространства стала система тяготений неустойчивых звуков и созвучий в устойчивые. Высотно-ладовый срез пространства европейской музыки XVII—XIX веков получил графическое воплощение в виде симметричной конструкции, не охватывающей всего регистрового пространства, но определяющей принципы силовой связи звуков. Так, Г. Риман помещает в центр си-

стемы тонику (реальный центр притяжения для всех звуков), а по обе стороны от нее на расстоянии чистой квинты располагает доминантовый и субдоминантовый тоны (основные тоны аккордов соответствующих функций): S – T – D (IV – I – V)[85].

Расположение звуковых элементов на такой картине (если воспринимать ее абстрактно-статично, вне реального звучания музыки во времени) зеркально-симметрично, но действие тональных сил в нее не вписывается и нарушает, слегка искажая, высотно-пространственную симметрию: доминанта иначе связана с тоникой, чем субдоминанта. Справедливости ради уточним, что и сам Риман отдавал себе отчет в несхожести природы отношений D – T и T – S соответственно[86]; в книге «Музыкальная логика» данные отношения комментируются с позиций диалектики, что утверждает особый, логико-философский статус *качественных* различий между ними[87]. Добавим, что в концепции Римана строго симметричными по способу акустического построения и функционирования в пределах тональности оказываются доминанта мажора и субдоминанта одноименного минора и наоборот[88].

В чем смысл отмеченного искажения симметрии? Направленное тяготение доминанты в тонику отвечает закономерностям такого континуума, который предназначен для движения, становления, развития во времени – подобно континууму нашего земного мира с гравитацией и необратимостью времени, равно как и иллюзорному континууму европейской живописи XV–XIX веков, с ее уходящей в глубь картины прямой перспективой[89].

Сказанное вполне согласуется с приведенными выше цитатами из работы Д. Бэнни, опирающегося на Лендваи и Кальоти. В то же время некоторые положения статьи Бэнни требуют уточнения. На двух мы остановимся. Касаясь проявлений симметрии во времени, автор отмечает, что максимальная временная симметрия проявляется при тишине (длительной паузе) или тянущихся звуках и аккордах – на том основании, что в обоих случаях перенос на любой отрезок времени не меняет структуру[90]. С точки зрения абстрактной логики это верно, но все дело в том, что и тишина, и неизменяющиеся протянутые звуки воспринимаются как не делящиеся на моменты и отрезки единицы – необходимо учитывать опыт А. Бергсона, введшего ключевое для музыки понятие la durée. «...длящееся время не может быть измерено, – замечает философ. – ...всякая мера... предполагает деление и наложение. Между тем, невозможно накладывать друг на друга последовательные длительности с целью убедиться, равны они или неравны... когда одна из них появляется, другая уже не существует...»[91] [92] Согласно исследованиям Г. Аксенова, одним из первых, кто обратил внимание на эту проблему, был Ньютон. Невозможно сравнить между собой отрезки времени, которые мы считаем равными. «Мы не можем быть уверены в правильности наших чувств и наших приборов и утверждать, что два соседних мгновения одинаковы, говорит Ньютон, но с приблизительностью надо смириться»[93].

Безусловно, полное отсутствие каких бы то ни было изменений максимально симметрично, и такая симметрия может являться имманент-

ным свойством любого нераздельного (нерасчлененного) единства: материи, пространства и времени в их условно «чистом» виде, свободным от созданных структур. Такая симметрия «неделимого единства», по всей вероятности, стала особым выразительным средством в музыке рубежа XX–XXI веков. Для музыкальных культур прежних эпох, еще не приблизившихся к воспроизведению процессов самоорганизации, подобная симметрия сближалась с превозданным хаосом (полным отсутствием порядка), или «ничто» (с этой точки зрения становится особенно выразительно произведение Кейджа «4'33''»), и именно поэтому в качестве собственно симметрии выступали другие ее виды, проявляющиеся в единораздельных структурах: переносная, зеркальная, динамическая и т.д.

Данный пример красноречиво демонстрирует, что, рассуждая о симметрии во времени, мы неизбежно время опространствливаем (спациализируем). Впрочем, во избежание недоразумений в связи с последующим замечу, что сама музыка (но не наши аналитические действия!) обладает способностью останавливать и даже спациализовать время, возвышаясь над ним и оставляя его живым.

Во-вторых, касаясь симметричных музыкальных структур, в данном случае, уменьшенного и увеличенного трезвучий, а также целотонной гаммы, Бэнни пишет, что они – «слабые носители информации»[94] и что «высоко симметричные гармонические структуры ассоциируются с беспорядком», поскольку «имеют возможность разрешаться в более, чем одном направлении»[95]. В связи с приведенными мыслями следует вспомнить, что передача информации в искусстве не является главной целью, а лишь средством для образно-эмоционального внушения. Искусство вновь и вновь возвращает нас к уже известному, вечному – и в этом его сила и значение (см. работу Ю. Лотмана «Каноническое искусство как информационный парадокс»[96]). Что же касается конкретных аккордов, действительно, в рамках классической тональной логики уменьшенное и увеличенное трезвучия – неустойчивые гармонии, допускающие различные варианты разрешения. Однако вряд ли стоит сводить музыкальный порядок к реализации ожидаемого (это был бы подход к информации, не учитывающий специфику художественного сообщения). Как мы знаем, все симметричные аккорды в рамках тональной музыки являются чрезвычайным, экстраординарным выразительным средством, а значит, несут сильнейший художественный эффект (иными словами, весьма значительную художественную «информацию»). Кроме того, факт неизвестности следующего шага (впрочем, весьма относительный в тональном контексте) возможно было бы трактовать как беспорядок только в том случае, если бы музыкальная форма строилась на основе строжайшего детерминизма и предопределенности. Ведь устойчивая тоническая гармония, взятая в начале произведения, допускает после себя еще бóльшее количество вариантов, чем любое неустойчивое созвучие.

Связь тональных звуковых конструкций с асимметрией (точнее – нарушенной симметрией), а атональных – с симметрией точно описал Э. Лендваи (с. 17 и далее), однако тональность – далеко не единственная форма порядка, хотя традиция (привычка) восприятия вполне может породить такую иллюзию.

Далее, если мы выйдем за пределы классического тонального пространства, то сразу же увидим, что все упомянутые (как и неупомянутые) симметричные структуры в музыке Дебюсси, позднего Скрябина и особенно Веберна и Мессиана – являются основой прочного порядка, имеющего совершенно иные основания, чем порядок классико-романтической тональности, и порядок этот отнюдь не только умозрителен, он воспринимается слушателями, освоившими мир и язык названных композиторских стилей. О смысле симметричных ладов, как и симметричных (обратимых) ритмов Мессиана будет сказано ниже.

Еще одна зеркально- и одновременно ротационно-симметричная конструкция, порожденная тональным мышлением, – хорошо всем известный и по-новому представленный у Лендваи квинтовый круг тональностей, построенный на основании звукового родства в условиях тональной системы. Имеет смысл обратить внимание на то, что и карта функциональных тяготений, и квинтовый круг возникли как теоретические обобщения многолетней практики, а не умозрительного конструирования. Квинтовый круг оказалось возможным построить только в результате утвердившейся в практике равномерной темперации, нарушившей соответствие натуральному ряду обертонов всех интервалов, кроме октавы. В данном случае произошло, казалось бы, невероятное – искажение всего высотного пространства ради его стягивания в замкнутую симметричную сферу.

Может возникнуть вопрос: правомерно ли тональные тяготения относить к музыкальному пространству? Быть может, они суть свойства самого звукового материала, который это пространство заполняет? Для устранения возможных сомнений имеет смысл напомнить следующее.

Во-первых, с точки зрения современных представлений о физическом пространстве последнее, в отличие от ньютонова и евклидова, неотделимо от наполняющих его сил и материальных объектов, из-за которых оно подвергается искривлению[97]. По Флоренскому (что перекликается со взглядами А. Эйнштейна), «пространство – начало, объединяющее силовые центры»[98], в отличие от евклидова пространства, характеризующегося «отсутствием силовых полей»[99]. Во-вторых, данное положение неоспоримо подтверждают все представления о музыкальном пространстве, которое образуется звуками и энергиями их соотношений (интонация – напряжение), а не пустотой, их вмещающей. В-третьих, композиторы, сочиняя музыку в классической тональной системе, не выстраивают своих собственных пространств и даже не определяют по своему усмотрению звуковых тяготений. Они только используют энергию и экспрессию этих предзаданных и для них совершенно объективных тяготений, направляя движение музыки в соответствии с ними или же вопреки им. Сама же функциональная карта тональной музыки, как и квинтовый круг полностью предзадана и потому представляет собой материал для работы, в котором звуки неотделимы от свойств, определяющих их поведение в мыслимом виртуальном пространстве. Здесь мы имели дело с тем аспектом музыкального пространства, который является материалом, подлежащим обработке.

Но возможно говорить также о пространстве и симметрии применительно к звучащей музыке, к ее формам и образам. Еще один срез музыкального пространства представляет собой фактура, имеющая верхнюю и нижнюю границы, глубину и определенные пространственные отношения между ее элементами (голосами), включая мелодию («рисунок»), фигурацию-орнамент и т.п. Наконец, следующий пространственный срез – это цельная композиция. На первый взгляд, может показаться, что композиция в музыке, поэзии, литературе, театре – категория сугубо временная. Однако известно, что время настолько неуловимо и неопределимо само по себе, что для его измерения сознательно или даже неосознанно применяется процедура спациализации (опространствления) – Лосев пишет о тождестве времени и пространства в музыке[100]. Стоит отметить, что при восприятии живописной картины ее пространство неизбежно «переводится» в перцептивное время (обратная процедура).

Возможно, прав Анри Бергсон, и подобная спациализация действительно уводит нас от понимания природы времени. Но мы сейчас занимаемся не временем как таковым, а музыкой. И вот, в музыке (по крайней мере, в европейской классической музыке) спациализация осуществляется постоянно. Возможно, именно с ее помощью и происходит то «уничтожение времени» как неуловимо текучей сущности, о котором писали Леви-Стросс и Стравинский.

В данном контексте особенно интересно исследовать сущность зеркальной симметрии в музыке, поскольку она, как бы поворачивая время вспять, противоречит обыденным представлениям о необратимости времени и якобы абсолютной текучести музыки вместе со временем. Б.И. Каракулов пишет: «Негативное отношение к возможности применения учения о симметрии в музыке высказывает и известный музыковед Ю.Н. Холопов: “Понимание симметрии как зеркального отражения порядка элементов от векторной оси, плоскости, из некоего центра... органически связано с априорно допускаемым наличием двух противоположных направлений (вправо – влево) и поэтому является пространственной категорией”»[101].

Приведенные мысли получают развитие у А. В. Волошинова в связи с размышлениями об ограниченности применения в поэзии и музыке таких симметричных, поистине «архитектурных» форм, как палиндром и ракоход: «Все дело в «стреле времени»[102]. Поэзия есть искусство, развивающееся во времени. А время вспять не течет! Поэтому поэзия, как и музыка, носит ярко выраженный однонаправленный характер, и обращение стиха или мелодии противоречит одному из фундаментальных законов природы – *закону необратимости времени*»[103] (курсив Волошинова).

Однако время, как и пространство не есть бескачественная длительность: в отличие от времени классической механики его сущность не исчерпывается секундами, минутами и другими счетными единицами. История культуры и, в частности музыки, знает множество совершен-

но различных концепций времени, в которых по-разному понимаются прошлое, будущее, настоящий момент, обратимость, необратимость и остановка времени. «Стрела времени» во всей полноте проявилась в музыке только начиная с эпохи романтизма, и только на рубеже XIX–XX веков многие музыканты пришли к убеждению, что «повторение – это ложь» – эту мысль высказывали такие антиподы, как Г. Малер и К. Дебюсси.

Но всегда ли возвращение событий есть обращение самого времени[104]? Не связано ли отчасти это «возвращение» с привычной спациализацией времени – причем спациализацией, осуществляемой вполне осознанно, ради достижения определенных художественных целей? А.Г. Богомолов, опираясь на Лосева, разрабатывает понятия «музыкальное становление» и «музыкальное ставшее». Невольно вспоминается пара понятий, применявшихся Шёнбергом: «твердо» (fest) и «рыхло» (locker)[105]. При этом справедливо отмечается, что музыкальноставшее имеет место не всегда и не во всякой музыке (в отличие от музыкальностановящегося), что оно имеет ретроспективный характер (то есть складывается в сознании слушателя постфактум) и связано с «эйдетическим бытием»[106]. И вот эти музыкальные построения, воспринимаемые как музыкальноставшие, почти заставляют воспринимать себя и в качестве пространственных конструкций, «фигур» – таков опыт европейской классической музыки. И недаром архитектуру назвали «застывшей музыкой»[107]; музыкальноставшее – есть архитектоническое, почти архитектурное.

Таким образом, музыка в ряде случаев и наиболее часто в европейской классике оформляет свое текучее становление в «ставшее», которое запечатлевается в сознании в качестве настоящего момента, как бы выделенного из потока времени. Этот настоящий момент естественно уподобить вневременному, вечному эйдосу, который, однако, в европейской тактометрической музыке дан не как таковой, а погружен во временной поток. Музыка выработала специальные средства для создания таких «ставших» моментов. Это, прежде всего, принцип метрической экстраполяции, лежащий в основе квадратных классических периодов и вообще песенных форм. Это и фразы – «фигуры» барочной музыки: подъем, спуск, вращение, крест, – воспринимающиеся как рисунки («ставшее»), а не течение музыки во времени. Сюда же имеет смысл отнести многие примеры зеркальной симметрии, которые наиболее выразительно и наглядно действуют на уровне цельной композиции.

Но прежде чем говорить о симметричных композициях (формах), отметим проявления симметрии на других уровнях. В отличие от классико-романтической музыки, существующей в предзаданном почти симметричном (искаженносимметричном) пространстве тяготений, в XX веке композитор часто создает свое собственное пространство, а часто и пространство-время, которое, принципиально отличаясь от классического, также основано на симметрии. Таковы некоторые серии (матрицы звукового пространства) у А. Веберна, симметричные лады О. Мессиана, конструкции Б. Бартока, В. Лютославского. Особо стоит сказать

о концепции обратимых ритмов Мессиана. Согласно Мессиану, время необратимо, но ритм может быть обратим. Обратимый ритм – это и есть зеркальная симметрия длительностей, эффект которой состоит в полном устранении счетного музыкального времени – метрической пульсации. Благодаря симметричным ладам и ритмам соответствующие образы музыки Мессиана воспринимаются в качестве вечных эйдосов как таковых, вознесенных над текучим временем и не приспосабливающихся к счетному времени (как в музыке от барокко до Дебюсси), а решительно его разрушающих.

В построении формы целого (композиции) европейская классическая музыка полностью оправдала свое сравнение с архитектурой. В основе большинства классических форм – репризной трехчастной, рондо, сонатной – лежит принцип зеркальной симметрии. Существуют даже особые концентрические формы (ABCBA, ABCDCBA), которые каждый раз индивидуально выстраиваются, открыто ориентируясь на симметричное строение. Но и обычная репризная форма АВА в отношении симметричности ничем не уступает концентрическим: вовсе нет необходимости понимать зеркальную симметрию исключительно лишь как некое построение и его точный ракоход, когда все звуки симметрично распределяются относительно центральной оси. Такие примеры есть: опера Хиндемита «Туда и обратно», фрагменты его же цикла Ludus tonalis и ряд образцов из произведений других композиторов XX века (например, в опере Берга «Лулу»). Но в этих и подобных им случаях симметрия практически не воспринимается на слух. Легко понять, почему: ведь значимыми смысловыми единицами музыки являются не отдельные звуки, а «ставшие» моменты (они могут быть любого масштаба), организующие время как настоящее. И если за моментом «А» (например, первым разделом пьесы) следует другой смысловой момент «В», а затем возвращается первый (А), то мы имеем дело не с обратимостью времени, а с его свертыванием в симультанные пространственные построения (смыслы, образы), а затем с иерархически и симметрично выстроенным целым. В этом целом музыкальное время становится виртуальным пространством, которое, в свою очередь, абстрагируется от времени и, более того, торжествует над ним победу, утверждая некие устойчивые, вечные, неподвластные времени (хотя во времени существующие) смыслы, ознаменованием которых и является симметрично-пространственная форма. Такая симметрия вовсе не мешает течь времени в одном и том же направлении в рамках каждого смыслового момента. Это – симметрия односторонне направленного, но спациализованного времени.

И наоборот, опера Хиндемита «Туда и обратно» как раз связана с «шуточно-экспериментальным» обращением времени – с желанием развернуть назад всю цепочку событий и вернуться в беспроблемное прошлое.

Мы коснулись лишь некоторых аспектов рецепции музыкального пространства. Возможно также рассмотреть пространство фактуры, пространство, создаваемое динамическими средствами («эхо». «голос издалека», эффекты постепенного приближения и удаления объекта), наконец,

реальное физическое пространство звучания, которое нередко выступало в качестве выразительно-смыслового средства (антифонное, многохорное звучание, эффекты перемещения звука в реальном пространстве, создаваемые множеством динамиков, – в авангардных композициях XX в.). Роль симметрии в организации также и этих пространств совершенно очевидна даже при беглом, предварительном обзоре.

Подытоживая сказанное о зеркальной симметрии в различных срезах музыкального пространства, выделим следующие наиболее типические формы:

1. Симметрия вневременных звуковых структур:

– симметрия высотно-ладового пространства различных исторических разновидностей (модального, тонального, серийного, новотонального и новомодального), существующего до создания индивидуализированных музыкальных форм;

– симметрия аккордов.

2. Симметрия пространственно-временных структур:

– симметрия ритмов – обратимые ритмы (проявляется всегда в звучащих структурах, в отличие от переносной симметрии метра как «незвучащей основы музыки» (М. Аркадьев);

– симметрия музыкальных форм:

а) симметрия музыкально-ставших структур, при которой временные структуры отождествляются с пространственными; наиболее распространенный тип, опирающийся на закономерности восприятия, свертывающего (при благоприятных условиях!) время в симультанный образ. Пример – композиции типа ABA, ABCBA и т.д., симметрия которых (не всегда точная) является важнейшим средством создания устойчивости и гармонии целого. В этом случае именно образ, запечатленный в сознании post factum, обретает симметричную конструкцию. Но именно в форме образа-представления музыкальное произведение только и может существовать как единомоментное целое;

б) симметрия музыкально-становящихся структур – симметрия процессов и различных форм движения, в том числе жестов, также запечатлевающихся в пространстве и оставляющих свой пространственный след (например, мелодия и ее ракоход). Пример – палиндромы и ракоходы, симметрия которых, как правило, умозрительна и редко бывает слышна. Иными словами, образ звучания, в отличие от структуры, не сохраняет качества симметричности.

Многообразие проявлений симметрии в музыке – естественное следствие сложности и многослойности аспектов ее виртуального пространства. Познать же закономерности организации музыкального пространства-времени – значит обрести ключ к пониманию коренных принципов культуры той или иной эпохи.

Представленные же в данной главе дискуссионные моменты в понимании симметрии и ее роли представляются исключительно важными, так как затрагивают вопросы того понимания порядка и художественной формы, которые лежали в основе понимания искусства в течение многих веков.

Симметрия и информация: между глубиной и поверхностностью музыки

Информация и специфика художественного сообщения

В статье «Смысл и информация» В.В. Медушевский, дискутируя с А. Энфиаджяном, говорит о месте информации в искусстве и в бытии и о ее роли как «инструмента» в отношении духовных явлений. Сопоставление двух понятий в названии статьи Медушевского призвано подчеркнуть первичность первого – «смысла» и сугубо инструментальную, вторичную роль второго – «информации»: «...информация – не исчерпывающее понятие. За ее пределами остается главное – само бытие»[108]. Поводом для дискуссии стал вопрос, поставленный Энфиаджяном и квалифицированный им как «ключевой»: «Могут ли привносить в музыку эти [музыкально-цифровые] технологии какую-либо духовность?»[109]. К этому вопросу мы вернемся позже, пока же отметим, что дискуссия уважаемых коллег имела скорее публицистический, нежели научный характер.

Да, в искусстве информация как таковая – вовсе не самое главное, и, как мы увидим, ценность художественного произведения отнюдь не прямо пропорциональна количеству информации, которую оно несет. Либо же под «художественной информацией» необходимо понимать нечто специфическое, не вполне совпадающее с обычным, общепринятым понятием информации.

В то же время, коль скоро искусство включает в себя такие неизбежные составляющие, как язык, техника и, что особенно важно в свете нашей темы, текст, то отказаться от анализа столь значительной стороны художественного смысла, как информация, вряд ли было бы правильно. Существует немало ценных искусствоведческих работ, оперирующих этим понятием. К понятию информации прибегал Ю.М. Лотман – один из крупнейших ученых-гуманитариев советской эпохи, представитель Тартусско-московской семиотической школы. Именно ему принадлежит термин «искусствометрия». Специальное внимание проблеме «информация и искусство» посвятили свои труды Г.А. Голицын[110], В.М. Петров[111] и ряд других ученых, глубоко понимающих суть и специфику художественного творчества.

Проблема информации имеет свои особенности применительно к различным видам искусства. Например, совершенно очевидно, что произведения живописи, скульптуры, литературы, театра (включая оперу и балет) и кино сообщают определенную нехудожественную информацию о современной жизни или об истории. Конечно, вовсе не эти сведения являются специфически художественной информацией, но они также входят в текст, в художественную форму и, так сказать, приобщаются к искусству. Но все же картины и романы пишут не только ради тех или иных сведений (если только ради них – то это не настоящее искусство). Художник дает свое видение мира и человека, которое он внедряет в сознание зрителя (читателя, слушателя) в качестве программы преобразования личности – это и есть настоящая задача подлинного искусства.

Поэтому художественное произведение должно давать информацию главным образом о такой программе. Условимся называть художественной информацией все то, что содержится в тексте и что воспринимает слушатель (читатель, зритель), независимо от степени понятности текста. Отсюда очевидно, что специфически художественная информация существенно отличается от информации в привычном смысле, поскольку не сводится к передаче определенных однозначных смыслов. Художественный текст всегда балансирует на грани информации и энтропии.

Предварительно можно сформулировать ряд положений:

– информация, содержащаяся в искусстве, касается, прежде всего, содержания самого искусства (художественная информация), и лишь факультативно – жизненной реальности вне искусства. Данное положение доводится до своего максимума в музыке, которая практически ничего не сообщает нам о «жизни»;

– источником художественной информации является все произведение в целом: картина, статуя, роман, симфония и т.д.;

– предыдущий тезис применительно к произведениям, развертывающимся во времени (литература, театр, кино, музыка), дополняется следующим: целостное содержание произведения раскрывается постепенно и сам процесс восприятия управляется определенными закономерностями передачи информации; здесь становятся актуальными такие понятия, как вероятность, неопределенность, избыточность и т.д.;

– единый процесс передачи художественной информации имеет две стороны: информация о событиях художественного мира произведения, о его содержании: «материале», «образах», «идеях» и – информация, предоставляемая самой структурой произведения (информация художественной структуры о себе самой) – о языке, грамматике, логических связях, композиции, используя выражение Ю.М. Лотмана, «информация о коде»[112];

– художественная информация является «порождающей» в отношении той информации, которую в итоге восприятия произведения получит зритель (читатель, слушатель).

На последнее из приведенных положений всегда обращал особое внимание Ю.М. Лотман. Ученый пишет о таких формах информации, для которых главное – не передача сведений, а именно возбуждение творческой активности. Более того, Лотман рассматривает два вида передачи информации, в которых собственно объем сведений не увеличивается.

Один из них – передача по каналу «Я–Я», в которой «речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды, а принимающий и передающий совмещаются в одном лице»[113]. В этом случае «текст несет тройные значения: первичные – общеязыковые, вторичные – возникающие за счет синтагматической переорганизации текста и сопротивления первичных единиц, и третьей ступени – за счет втягивания в сообщение внетекстовых ассоциаций разных уровней – от наиболее общих до предельно личных»[114].

Тут же Лотман делает важный вывод: «Нет необходимости доказывать, что описанный нами механизм одновременно может быть представлен и как характеристика процессов, лежащих в основе поэтического творчества»[115].

Другому виду передачи уже известной информации Лотман посвящает работу «Каноническое искусство как информационный парадокс»[116]. Под каноническим искусством понимается искусство, основанное на «эстетике тождества» и не претендующее на новизну. Сила и выразительность ритуальных форм искусства заключаются в их постоянной повторяемости в неизменном виде. К эстетике тождества Лотман относит средневековое искусство, фольклор и, можем от себя добавить, множество форм искусства внеевропейских культур. Добавим также, что между эстетикой тождества и эстетикой изобретения, или новизны, пролегает (и логически не может не пролегать) переходная эпоха. Вероятно, музыка барокко и раннего классицизма (до вершинных достижений венских классиков) образует именно такой переходный переход. Расцвет же эстетики новизны в музыке связан уже с XIX и XX веками.

Различие между двумя типами искусства с точки зрения информации Лотман характеризует следующим образом: «Получатель произведения XIX в. прежде всего слушатель – он настроен на то, чтобы получить информацию из текста. Получатель фольклорного (а также и средневекового) художественного сообщения лишь поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе. Он не только слушатель, но и творец. С этим связано и то, что столь каноническая система не теряет способности быть информационно активной»[117]. И здесь Лотман делает важное для нас замечание: «Слушатель фольклора скорее напоминает слушателя музыкальной пьесы, чем читателя романа»[118]. Иными словами, вся музыка (а не только средневековая и фольклорная) работает на возбуждение активности слушателя, а не на передачу информации. В то же время эстетика новизны ярчайшим образом проявилась в музыке от Л. Бетховена до Х. Лахенмана, и каждое создаваемое произведение вносило что-то существенно новое. В связи со сказанным необходимо, во-первых, критически взглянуть на мысли Лотмана об информационном действии искусства двух противоположных типов, а во-вторых, выявить, хотя бы в самых общих чертах, информационную специфику музыки.

Действительно, реалистическая литература XIX века была устроена так, что содержала много внехудожественной информации как существенном смысловом ядре: информации об окружающей реальности – политике, экономике, социальной сфере и т.д. Но даже такая литература не отменяла полностью воздействия, стимулирующего творческий процесс читателя и сравнимого с воздействием фольклора или музыки. Эстетика изобретения, или новизны также стимулирует творческую активность, но в литературном реалистическом творчестве способна создать иллюзию, будто все смыслы заведомо прозрачны, что чревато опасностью поверхностного чтения. Смысловая глубина текста нередко может скрываться и обнаруживаться только при очень вдумчивом чтении, сопровождающемся генерированием широкого потока внетекстовых ассоциаций.

Музыка XIX века, смысл которой также формируется в значительной степени благодаря внетекстовым (прежде всего жанровым) ассоциациям, имела иную (нежели литература или живопись) судьбу отношений с аудиторией. Именно в XIX веке идея музыки, обладающей особой смысловой глубиной и в силу этого требующей полного и безоговорочного внимания слушателя, утверждается с максимальной силой. Именно в XIX веке произошел эпохальный разрыв между музыкой «глубокой» («настоящей», «серьезной», «академической» и т.д.) и «развлекательной» («поверхностной», «легкой», даже «пошлой»). Отмеченный разрыв имеет прямое отношение к проблеме информационности искусства, поскольку ясно, что в данном случае имеется в виду отнюдь не качество музыки, художественно-эстетическое или духовно-этическое (ведь никто не усомнится в гениальности и высшей чистоте вальсов Иоганна Штрауса), а именно нечто, связанное с информационной насыщенностью текстов. А этот вопрос напрямую связан с ролью симметрии в художественном высказывании.

Симметрия, передача и хранение информации в искусстве

В двух отмеченных выше сторонах передачи художественной информации (информация о материале, в том числе о фактических событиях и, с другой стороны, о структуре и ее внутренних связях) роль симметрии оказывается прямо противоположной. По словам Ю. Лотмана, «Если хранение информации наиболее надежно обеспечивается симметрическими структурами, то генерирование связано с механизмами асимметрии»[119]. Когда мы слышим какой-то новый музыкальный материал (непривычное созвучие, не встречавшееся прежде), мы получаем совершенно новую (то есть повышенную) художественную информацию. Но если посмотреть на то же самое звучание с точки зрения не материала, а структурных связей, то тогда мы констатируем, что это новое звучание нарушает наши сложившиеся представления, ставит в тупик наши ожидания и предположения, таким образом, предельно уменьшает информацию о структуре. Иными словами, чем больше предсказуемость музыкального развития, тем меньше слушатель получает новой содержательной информации и в то же время тем более он информирован о форме и структурных связях. Когда Д. Бэнни[120] пишет о том, что симметричные структуры гармонии вносят неопределенность, а значит, бéспорядок, и несут минимальную информацию (поскольку допускают широкий выбор разрешений), он фактически имеет в виду именно информацию о структуре – то есть только одну из сторон музыкальной информативности.

С другой стороны, Шёнберг считал, что чем меньше в музыке повторов, чем меньше ее можно предугадать и чем больше нового материала, который сваливается «как снег на голову», тем музыка становится более плотной с точки зрения транслируемой информации и, соответственно, менее доступной постижению слушателя. В данном случае Шёнберг имеет в виду другую сторону информации – о материале произведения. Н.О. Власова, размышляя о Шёнберге, использует понятия «парадигма-

тика» и «синтагматика»[121], использованные Л.О. Акопяном и близкие отмеченным сторонам художественной информации: «Синтагматически сильной считается такая позиция элемента, когда его смысл определяется главным образом инерцией развертывания текста, высокой мерой его связности...; парадигматически сильная позиция определяется мерой «узнаваемости» элемента, его ассоциативным потенциалом, позволяющим распознать в нем некое начало, объединяющее его с другими элементами»[122]. Из сказанного ясно, что синтагматика дает информацию о структурных связях, а парадигматика – о материале. Классическая форма выработала механизмы равновесия различных сторон художественной информации (о структуре и о материале), которые действуют по принципу взаимодополнения, в идеале никогда не достигая предельных величин и «уступая место» друг другу.

Обратим внимание, что постижение структуры целого при восприятии музыки связано в огромной степени именно с хранением информации в сознании слушателя, необходимым для целостного «единомоментного» представления, интегрирующего весь процесс восприятия (вспомним мысль Лотмана). Структура целого складывается в процессе слушания при условии максимально возможного сохранения всей последовательно поступающей информации. К очевидным факторам, направленным на сохранение музыкальной информации в процессе ее постижения, относятся проявления различных видов симметрии: метр и вообще ритмическая упорядоченность, репризность композиции, закономерности синтаксической организации. Вспомним хорошо известный факт: запоминание древних эпических текстов устной традиции было возможно в результате их ритмической организации.

О «шарообразном смысле» в музыке

В контексте данной темы имеет смысл вспомнить об одной метафоре, даже скорее образе, чем понятии, использованной А.В. Михайловым: ученый писал о «шарообразности» музыкального смысла, размышляя о музыке Сен-Санса[123]. Собственно, Сен-Санс в данном случае явился поводом, но данная метафора, как явствует из всего хода рассуждений Михайлова, может также характеризовать музыку Моцарта, Римского-Корсакова, Глазунова (судя по контексту, ряд остается открытым). «Это шар смысла, или же смысл, ставший до конца видимым и от своего совершенства ставший завершенно-шарообразным»[124].

Попробуем по возможности проанализировать предложенную Михайловым метафору. Прежде всего, шарообразность есть предельное проявление симметрии, однако, вчитываясь в пояснения А.В. Михайлова (надо сказать, чрезвычайно скупые и скорее ориентирующие читателя, чем объясняющие и дающие более или менее четкие определения), также видишь, что речь идет об оптимальной концентрации информации (а не ее максимуме или минимуме) и предельно равномерном «распределении» смысла в музыкальном высказывании. Попробуем, коль скоро этого не сделал сам А.В. Михайлов, вписать его весьма смелую метафору в соответствующий историко-культурный контекст, коль скоро

таковой и в самом деле был, и метафора А.В. Михайлова возникла отнюдь не на «пустом месте».

Первое, что предполагает шарообразность, это, конечно, идеальность формы, в связи с чем уместно в качестве истока упомянутой метафоры вспомнить о платоновских эйдосах и в особенности о шарообразном высшем эйдосе – эйдосе Блага. Идеальная форма выражается через завершенность, предельную стройность и, более того, не просто завершенность, а законченность до «отшлифованности» (это слово употребляет и А. Михайлов): именно «отшлифованность» каждого мельчайшего элемента высказывания можно услышать в музыке Сен-Санса. Подобная стилевая отшлифованность вообще была свойственна многим французским композиторам разных эпох: в связи с чем вспоминаются, помимо Сен-Санса, Ф. Куперен, Ж. Оффенбах, Ж. Бизе, Л. Делиб, Ж. Массне, К. Дебюсси, М. Равель, Ф. Пуленк, О. Мессиан и другие. Асафьев характеризует черты французского национального стиля очень точно, отмечая лаконичность композиции, точность высказываний и зримость («наглядность») музыкальной мысли: «Звукопись... издавна составляет основное содержание французской музыки, а развитое у композиторов чувство природы и конкретной действительности всегда влечет их к воздуху, свету, переливам красок и к смене контрастных движений. А дальше и последовательно – к сжатости, точности и пластичной деталировке»[125].

Шарообразность смысла в тексте А.В. Михайлова предполагает и нечто более конкретное: гармонично-равномерную подачу смысла, без «пустот» и «сгустков», когда он «не выпирает наружу отдельно»[126]. В связи с этим ученый дает и один из немногих конкретизирующих комментариев историко-стилевого порядка: «Моцарт еще не подвергался искушению обособлять смысл как отдельное»[127]. Исток идеи достаточно очевиден: это гегелевская концепция классической художественной формы, в которой смысл (идея) и материя (средства выражения) находятся в полной гармонии. Гегелевский «след» проступает и в мысли А.В. Михайлова о том, что в XIX веке «искусство – в своей слитости – уже кончилось»[128]. Потому-то появление Сен-Санса и воспринято исследователем «как чудо».

Следующий момент чрезвычайной важности – это мысль о прозрачности шарообразного смысла, о беспрепятственном проникновении слушателя в глубины смысла. Михайлов даже говорит о «шаре, вывернутом наизнанку» – такую метафору зрительно совсем не просто представить, однако она важна для последующих размышлений ученого о глубине художественных произведений. В качестве параллели вспомним высказывание Марии Юдиной о романе Б. Пастернака «Доктор Живаго», который пианистка сравнила с «ее любимым классицизмом»: Моцартом, Глюком и архитектурой Петербурга: она говорила о чувстве, «глубоко запечатанном за ясностью формы»[129]. Оказывается, «ясность» – иными словами, несокрытость (aleteia), просветленность, прозрачность (claritos) – может «глубоко запечатать» нечто.

Упомянем и о других возможных (и напрашивающихся) аспектах шарообразности музыкального смысла. Это, среди прочих проявлений

гармонии, гармоничность индивидуально-субъективного и внеличного, когда ничто слишком индивидуальное также «не выпирает наружу», когда нет стремления к оригинальности, а есть некоторая отстраненность (а можно ли шар воспринимать не отстраненно?).

Наконец, естественно представить, что шаровидный (то есть предельно компактный) и к тому же прозрачный смысл будет восприниматься как нечто одномоментное, схватываемое сознанием без особых усилий.

В связи с мыслями А.В. Михайлова невольно вспоминается Скрябин, который, создавая предварительные «чертежи» своих музыкальных композиций, нередко ведущую роль отводил шару. А Б.А. Циммерман создал концепцию шаровидного музыкального времени – коль скоро музыкальное время есть важнейший носитель смысла, если не прямо он сам, то было бы неправильно не упомянуть об этом. Однако в понимании шарообразности Циммерманом нет практически ничего, что бы связывало его с метафорой Михайлова, кроме, пожалуй, одного: прозрачности (возможности обозрения) всех временных пластов в их единстве. Также вспоминается сферическая перспектива (пространство) в живописи Петрова-Водкина.

Но главный исток или, скорее, понятийный контекст своей метафоры четко обозначил сам А.В. Михайлов: это слова А.Ф. Лосева об опере Римского-Корсакова «Снегурочка» из его ранней работы 1916 года[130]. Лосев писал, что музыка оперы «и не поверхностна, и не глубока»[131]. Именно эту лосевскую характеристику Михайлов связал со своим образом шаровидного музыкального смысла. Поэтому важно попытаться сформулировать, что обычно имеют в виду под глубиной (или ее отсутствием) в искусстве и музыке и что, в частности и в особенности, имеет в виду Лосев?

«Глубина» в музыке: между информацией и энтропией. О гранях художественно-образной информации

В ранней работе «Очерк о музыке»[132] Лосев почти вплотную подошел к искусствометрическому подходу, выстраивая ряды музыкальных произведений разных авторов и стилей с точки зрения степени выраженности определенных качеств: напряжения, оформления (оформленности) и личной актуальности (приведенные понятия были введены самим Лосевым). От собственно искусствометрии подход Лосева отличается тем, что вместо измеримых величин дается сравнение на основе субъективных впечатлений Лосева. При этом сравниваются именно «количественные показатели», взятые, так сказать, «на глазок».

В данном случае нас интересует, что именно Лосев понимает под глубиной музыки, а значит, и ее художественной информативностью. Согласно Лосеву, чем сильнее выражена сущностная специфика музыки, связанная с неопределенностью смысла, его текучестью и хаотичностью, тем музыка глубже. Поэтому наиболее глубокая музыка будет обладать наибольшим напряжением и наименьшей оформленностью.

Слово «глубина», несмотря на частое использование в разговорах об искусстве, не стало искусствоведческим понятием. Тем не менее,

именно в контексте информационного подхода анализ данного понятия был бы вполне уместным. Большинство искусствоведческих понятий и терминов сначала существуют «в гуще жизни» и поэтому весьма вольно используются. Но что может быть точнее слова гениального поэта – слова Пушкина? Вспомним, как поэт устами своего героя Сальери говорит о музыке Моцарта: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!»[133]. Что специфического в данном случае может означать слово «глубина», если его не смешивать с понятиями «гениальность», «совершенство» и т.п.? Вероятно, некую неисчерпаемость художественного смысла, стремление вновь и вновь приближаться к его постижению. Как было установлено Ю. Лотманом, в каноническом искусстве каждое новое общение с уже известной информацией заново переструктурирует личность, ее духовный мир. Но маленькие трагедии Пушкина – искусство совсем не каноническое, более того, даже темой «Моцарта и Сальери» стала проблема гения как исключительного явления, принципиально отличающегося от остального, окружающего его искусства. Очевидно, что Пушкин находит в музыке Моцарта не каноническую и общестилевую, а индивидуальную, неповторимо моцартовскую глубину.

Второе слово, «смелость», как раз и подчеркивает отличие музыки Моцарта от общепринятых канонов, ее повышенную информативность. Третье слово, «стройность», подчеркивает особо концентрированную информативность, которую музыка Моцарта сообщает о своей структуре и структурных связях.

Также очевидно, что предельно емкая и лаконичная пушкинская характеристика формулирует мнение не только героя трагедии и не только Пушкина, но имеет универсальное значение. При этом глубина музыки Моцарта – это совсем не глубина Бетховена, Баха, Листа или Брамса. Моцарт – воплощение идеала классической формы (в гегелевском смысле в том числе), поэтому у него любая глубина «выворачивается наизнанку» («выводится на поверхность»), иными словами, она полностью прозрачна, максимально художественно-информативна. А.В. Михайлов, говоря о музыке «Снегурочки» Римского-Корсакова, говорит: «глубже глубокого»[134] (трудно представить, чтобы кто-нибудь так сказал о Сен-Сансе). «Вывернутый наизнанку» шар смысла несет в себе оптимальную информационную насыщенность и гармонию различных потоков информации: о материале, об идее, о внетекстовых связях, о структуре, о стиле эпохи, об индивидуальном стиле. Как отметила Л. Кириллина, «классическое искусство в его коммуникативном аспекте основывалось на принципах информативности и наглядности»[135].

Итак, возможна особая «глубина» в музыке – целиком выведенная на поверхность и не акцентирующая самое себя. Ведь мы понимаем, что обычно с глубиной дело обстоит иначе – значительная часть информации прикрывается, и до самых глубин не просто бывает добраться (в подобных случаях говорят о «бездонности», неисчерпаемости). Именно так обстоит дело с глубиной музыки Бетховена, особенно позднего, и романтиков. Ведь если, согласно Гегелю, романтическая художественная форма предполагает превышение идеи над воплощением, то в такой ситуации глубина как сокровенность информации становится неизбеж-

ной и неустранимой. Интересно, что Вагнеру принадлежит сравнение мелодии с поверхностью океана, а гармонии – с его глубинами[136]. Но такое сравнение могло прийти в голову только композитору-романтику, для которого именно гармония знаменует скрытые душевные движения, реализованные и нереализованные стремления (томление, Sehnsucht) и нередко не столько проясняет логику структуры, сколько задает загадки и ставит слушателя перед неизвестностью дальнейшего выбора пути. Музыка действительно становится глубже – из-за снижения информативности. При этом возрастает доля новой информации – еще неизвестной и требующей нахождения к ней «ключей», также возрастает плотность внетекстовых смысловых связей. Все это и делает музыку настолько глубокой, что она не только каждый раз оказывает новое воздействие на слушателя, но теперь еще и с каждым разом больше и больше раскрывает свои глубины, при этом ощущение чего-то не увиденного на самой глубине не исчезает никогда – оно неотделимо от романтической формы как таковой. Поясню, что в данном случае речь идет не о неослабевающей свежести восприятия любого гениального искусства (в том числе канонического), но о принципиальной непрозрачности структуры романтического и более позднего искусства.

Но что означает «нахождение ключей» к новой, прежде не встречавшейся музыкальной информации (гармониям, ладам, мелодическим оборотам, ритмам)? Очевидно, ее соотнесение с информационной базой слушателя – интонационным словарем, которым он обладает и который является бóльшей или меньшей проекцией интонационного словаря эпохи. Чем больше отличия нового текста от интонационного словаря эпохи, тем интенсивнее идет творческая работа слушателя, в том числе активизация внетекстовых связей.

Таким образом, глубина романтической художественной формы в музыке создается при повышении (нередко переизбытке) новой информации, сопровождающейся ее сокрытием (глубина – следствие хаотичности, множественности смыслов, недооформленности). Ведь образно-эмоциональное воздействие искусства основано исключительно на текстовой информации, при этом все, что художественный образ сообщает нам, не требует логических объяснений. В качестве граней этой интегральной художественно-образной информации возможно выделить те информационные потоки, которые направлены на увеличение информации в обычном, нехудожественном смысле, а именно, той информации, которая проясняет либо образный строй, либо языковые значения, либо структуру. Поэтому основные из этих потоков можно назвать семантической и структурной информацией.

В музыке XIX века происходит резкое повышение и уплотнение художественно-образной информации, а индивидуализация высказывания приводит к относительному снижению ее семантической и структурной сторон (вплоть до того, что высказываются различные и даже противоположные мнения о семантике музыке и ее структуре). Именно это чаще всего и создает ощущение трудно постижимой глубины текста, в отличие от той глубины музыки Моцарта, которая «глубже глубокого»

и стала целиком прозрачной, «вывернутой наизнанку», представая в качестве симметричной («шарообразной») формы смысла.

Определенный дефицит проясняющей информации при уплотнении информационного потока был весьма характерен уже для музыки XIX века, но достиг критических размеров в музыкальном авангарде века двадцатого. В музыке Шёнберга, Веберна и Берга художественно-образная информация и ее плотность возросли до предела. При этом принцип избегания любых традиционных элементов, провозглашенный Шёнбергом, привел к тому, что слушатель имеет дело со звучаниями, отстоящими очень далеко от привычного интонационного словаря эпохи. Семантическая информация, таким образом, резко снижается. То же происходит и со структурной информацией: даже применение додекафонной техники, которую несложно обнаружить в анализе, не дает слушателю представления о последующих стадиях развития и сути структурных связей целого. О.С. Семенов писал о том, что в живописи модернизма информация минимальна, красноречивейшим примером чего может послужить «Черный квадрат» К. Малевича: «Однако столь мощный сигнал, как правило, несет в себе минимальную информацию. Это даже не столько информация, сколько возбуждающий импульс»[137].

При этом данный зрителю минимум информации генерирует активный творческий процесс – то же мы видим в музыке Нововенской школы, где максимум художественно-образной информации переходит в свою противоположность (почти нулевая семантическая и структурная информация). И этот «почти ноль» (как и «Черный квадрат»), создающий принципиальный дефицит информации, в определенных условиях порождает стремление к генерированию смыслов самим слушателем, когда слушатель поставлен в такие условия, что должен информационно-неопределенное высказывание (подобное высказыванию на чужом языке) наделить смыслом, заново и по-своему структурировать смысл, преодолев информационную энтропию.

Какие же это условия? Информационно-неопределенное высказывание не должно быть энергетически аморфным. В сущности, та программа переструктурирования личности, которую несло в себе каноническое искусство, всякому известное, теперь внушается слушателю (зрителю, читателю) не только неизвестными, но и принципиально непонятными текстами, создающими свой собственный язык. Иными словами, слушатель получает мощный стимул к тому, чтобы самому воссоздать ту программу собственного преобразования, которую внушает ему автор.

Полнота и завершенность шарообразного смысла могут быть нарушены, если видимость шара сохраняется, но плотность семантической и структурной информации резко снижается – шар оказывается «сдутым», а музыка – неглубокой, поверхностной. Так устроены почти все произведения «легкой», развлекательной, массовой музыки, призванной не преобразить личность, а наоборот, дать ей свободу существовать «по инерции», «по течению». Я вовсе не хочу сказать, что это непременно должно осуждаться: прекрасная музыка, например вальсы Йоганна Штрауса или песни И. Дунаевского, может дать человеку отдых, раз-

рядку, но примитивно-агрессивная и пустовато-пошлая музыка может выступить в роли наркотика. Возможно предположить, что изучение воздействия различных видов музыки имеет смысл разрабатывать в контексте темы «Информационная энергетика музыки».

При этом важнее всего понять, что информация – мощное орудие искусства, но не его суть и не самоцель. Понимая это, мы можем вернуться к вопросу, поставленному А. Энфиаджяном, о том, могут ли музыкально-цифровые технологии привносить в музыку «какую-нибудь духовность»? В главном мы здесь солидаризируемся с В.В. Медушевским: недуховное (технологии) ничего духовного привнести не могут, так же как не может безжизненное породить живое. При этом стоит уточнить, что в искусстве любой смысл неотделим от средств его воплощения, поэтому новые средства и технологии (будь то орган, симфонический оркестр, фортепиано, рок-ансамбль или электронный синтезатор) неминуемо участвуют в воплощении новых и новых проявлений духа, накладывая на них свою печать.

Еще раз подчеркнем, что сведение художественно-образного смысла (то есть специфической образно-эмоциональной «информации») к информации в обычном смысле слова повлечет глобальную гуманитарную катастрофу. Ибо гипотетическая порода людей, не владеющих хотя бы азами художественно-образного мышления, представляет реальную угрозу мировой культуре.

Время как материал и идея музыки

Европейская культура, основываясь на платоно-аристотелевской дихотомии идеи (эйдоса, формы, смысла) и материи (материала), привыкла противопоставлять указанные категории и, более того, придавать им значение полярных противоположностей. При этом понятия идеи и формы естественно связывались с порядком, в то время как понятие материала – с неоформленностью, потенциальностью смысла и хаосом.

Отмеченная дихотомия прекрасно работала и продолжает работать применительно к сфере человеческой культурной деятельности (строительство, ремесло, искусство), но в тех сферах, где властвуют самоорганизующиеся системы[138] и открытые процессы (например, в мире природы) противоположность приведенных понятий обнаруживает свою относительность.

Что же может быть более открытым, неуловимым и текучим, чем время? Поэтому естественно рассмотреть время и как материал, и как идею (осознавая до конца неустранимую условность этого разделения), в особенности применительно к музыке, которая, возможно, из всех творений человечества сохраняет в наибольшей степени присущую времени неуловимость и подвижность.

Среди множества мыслей, высказанных о времени мыслителями различных эпох, можно выделить в качестве наиболее повторяемых и плодотворных следующие:

– время есть непрерывная, неделимая длительность, ассоциирующаяся с жизнью души (Плотин, Августин и особенно Бергсон);

– время есть некая мера (мера движения, по Платону и Аристотелю, физическая величина). В этой ипостаси время, как правило, получает выражение через пространственные характеристики – происходит спациализация времени;

– время как физическую величину и как психологический феномен очень трудно объединить в одном универсальном определении. Одна из интересных попыток была предпринята Анри Бергсоном (в книге «Длительность и одновременность», 1922[139]) после его известной дискуссии с Альбертом Эйнштейном о «времени физиков» и «времени философов»[140]. Ближе всех к решению этой задачи подошел Лосев, трактовавший время как «длительность и становление числа»[141]. Апелляция к числу фиксирует, прежде всего, измерительный, рациональный, математический аспект времени. Категория становления говорит в первую очередь о подвижности, текучести времени, в том числе и о его «психологичности», «музыкальности».

В контексте темы главы нас интересует прежде всего первый аспект. Если время как физическая величина – это как бы становящееся, «длящееся» логическое, арифметическое число, если психологическое время – число эйдетическое, то музыка – становящееся эйдетико-символическое и «мифологическое», художественное число. Если попытаться сравнить музыкальное число с математическим, то ближе всего к музыке окажутся геометрические фигуры и тела как идеальные конструкции (если архитектура, согласно распространенному мнению, это «застывшая музыка», то геометрия – это «архитектура» минус художественность и материально-физическая воплощенность). Именно эти фигурные идеальные конструкции в музыке теряют свою «застылость», обретая жизнь во времени.

Здесь мы подходим к основному парадоксу музыки. Музыка – всегда становление, живой, часто импровизационный процесс, игра, действо. Но при этом музыка нередко обнаруживала способность представлять свои смыслы и как нечто ставшее, что и дает возможность почувствовать в той или иной форме настоящий момент. Европейская музыка Нового времени достигла поразительной виртуозности в построении завершенных «новых миров» (именно с этим Малер сравнивал написание симфоний). Прямым знаком ставших музыкальных структур стали нотные тексты – по сути дела, схемы-графики.

Можно сколько угодно связывать музыкальные смыслы с внемузыкальными явлениями (природой, характерами, чувствами и т.д.), и такая символизация может варьироваться в широких пределах. Но в любом случае неизменной основой музыкального смысла будет его временная структура. Структура перцепционного настоящего момента, структура процесса дления и его свойства, диалектика дления и счетности – все это и составляет представление о времени как идее музыки. Именно музыкально-временные структуры лежат в основании всего множества композиционных и синтаксических структур, выработанных историей музыки. Именно они определяют существенные различия форм барочных, классических, романтических и так далее.

Пока музыка не сформировалась как самостоятельное искусство, рассчитанное на слушателей, а была органично включена в течение жизни, ее время не отграничивалось от быта рамками концертных и им подобных ситуаций, а являлось частью самой жизни. Точнее (таковы сакральные истоки музыки) ее время было призвано восполнить неуловимую безостановочную текучесть нашего обыденного жизненного времени и всеми возможными силами противостоять ей. Именно в ритуально-обрядовых ситуациях, независимо от конфессий, музыка издревле организовывала время ритуала своим звучанием, вносящим ощущение вечного и неизменного. Когда в раннехристианской псалмодии молитва читалась почти на одном тоне (высоте), то постоянство тона и служило тем мощным фактором, который множество слов и фраз молитвы интегрирует в нечто неизменное, вневременное, незыблемое как тень Единого. Символом этого Единого и становится музыкальный тон. Обряд не выделен из жизни в особое пространство-время, но он формирует во времени окно в Вечность, и именно это определяет облик музыки. Музыка – только часть обряда, она действует в единстве со словом и движением, при этом не подчиняясь им, а напротив, выступая мощным организатором (наподобие дирижера) всего процесса.

В задачи такой музыки входит не столько передача сообщения (обряды из года в год повторяются), сколько внушение определенного состояния, достигаемого множеством различных способов. Еще в музыке Античности и европейского Средневековья существовали формы, передающие слово (псалмодия) и формы, свободные от слова и самостоятельно, независимо от него текущие (юбиляции). По европейской музыке Нового времени мы привыкли, что если музыка «привязана» к слову (как в речитативе), то она отражает нюансы его интонации. Совсем иное – в старинной псалмодии: музыка не стремится к интонационному разнообразию и передаче психологических деталей, а наоборот, создает мощный единый, общий настрой. Словесный текст протекает во времени, но музыка властно исторгает его из сферы времени и изменчивости.

Две контрастные формы католического пения – псалмодия и юбиляции – дополняют друг друга, подходя с разных сторон к решению единой задачи. Если в псалмодии как бы «останавливается» музыка, то юбиляции останавливают слово, тем самым еще более непосредственно апеллируя к Вечности. Музыка юбиляций, звучащая по особым, праздничным дням, воспринимается как голос открывшегося Высшего, ангельского мира, в котором слова не нужны.

В наши задачи не входит последовательное изложение истории музыки «с точки зрения времени», особенно тех ее форм, в которых музыкальное время было естественно включено в жизненные процессы. Перейдем к эпохе, когда музыка начала постепенно ощущать себя как искусство автономное и, что характерно, тут же начала вырабатывать свое внутреннее время, уже иным образом включенное в реальную действительность. По мысли Г. Орлова, временной параметр утвердился в музыке в эпоху барокко.

Музыка барокко очень творчески и свободно отразила ту ситуацию в европейской культуре, когда принималось представление об объек-

тивных пространстве и времени классической механики, и выработала такто-метрическую организацию. Данную организацию вполне можно отнести к музыкальному материалу, ибо она никем не была сочинена и принималась a priori как незыблемая и почти не имеющая альтернатив данность. Однако даже столь общий и неиндивидуализированный слой музыкальной организации, как метр, выражает определенную идею – а именно, идею объективного, равномерно текущего и счетного времени. Как и в ньютоновской картине мира, все музыкальные события погружены в поток чистого объективного времени, которое само свободно от событий[142].

Однако, и в этом существеннейшее отличие от классической механики, музыкальное такто-метрическое время, «незвучащая основа музыки»[143], не только осуществляет счет, но и несет огромную энергию в виде темпо-метрической аффектированной пульсации. Именно на пульсации, на расчленении временного континуума, а не на континууме как таковом (не на непрерывном длении времени) делался акцент в музыке барокко и классицизма – такое восприятие диктовалось специфической синтаксической, мотивно-ритмической организацией. Особенно важно подчеркнуть прекрасно известное и при этом парадоксальное обстоятельство, что пульс долей такта (то есть сам счет), в отличие от хода часов, неравномерен и подвержен аффектации.

При этом важно подчеркнуть, что временной параметр музыки стал столь ощутимым и выразительным именно потому, что было покончено с прежней дискретностью музыкального времени. Когда имеется мельчайшая единица времени (его неделимый «атом», «квант»), как, скажем, хронос протос в древнегреческой музыке или матра в индийской, либо же краткая доля европейского средневекового модуса, меньше которых долей быть не может, то время воспринимается как последовательность единиц разной протяженности (модальная ритмика). Специфика квантитативной, или времяизмерительной, организации музыкального времени обстоятельно и на примере различных историко-культурных традиций проанализирована М.Г. Харлапом[144]. Нам же важно понять, какой художественный эффект создается такой организацией времени в произведениях устного профессионального музыкально-литературного творчества, в котором «музыкальная сторона выступает как *закон* построения словесного текста, как *номос*, или *ном* (греч. «закон»)»[145]. Сам же Харлап делает точный и глубокий вывод эстетического порядка:

«Стабилизирующей ролью музыки в устном творчестве обусловлено преобладание в ней статики над динамикой, архитектоники над драматургией, подчинение ритма («течения» музыки) метрическим нормам. Музыка, по существу, сводится к инвариантным формулам, математическим соотношениям звуковых высот и длительностей, которые могут повторяться неопределенное число раз. Повторения (стопы стиха, строфы), в отличие от новой музыки, служат средством не развития, а закрепления эстетически ценных соотношений, они “останавливают прекрасное мгновение”»[146].

Важно подчеркнуть, что специфику временных структур исследователь непосредственно соотносит, во-первых, с *первообразом* произве-

дения – его *законом*: «В терминах, означающих мелодические модели (рага, макам, тон [в данном случае под тоном понимается мелодия для подтекстовки в искусстве менестрелей – *К.З.*], стирается грань между ладом и музыкальным произведением. Но в искусстве, объединяющем музыку со словом и танцем, бо́льшее значение имеют ритмические модели, регулирующие все компоненты такого искусства»[147]), а во-вторых, с обликом передаваемого смысла: «Инвариантные музыкальные формулы могли соответствовать содержанию текста лишь в самом обобщенном виде. Они не следуют за эмоциональным движением поэтического текста, его "аффектами" или "пафосом", а передают лишь его общий характер, его "этос"»[148].

Совсем иное ощущение возникает при такто-метрической организации, утвердившейся в европейской музыке Нового времени. Мельчайшей единицы времени больше нет, вместо этого непрерывный временно́й поток маркируется равномерными долями – сильными и слабыми, образующими такты. Такт принципиально делим до бесконечности, хотя на практике используются в качестве мельчайших шестьдесят четвертые и сто двадцать восьмые доли, однако, что примечательно, в мелизмах – форшлагах, трелях, мордентах – как раз и проявляется наиболее наглядно отсутствие мельчайшей временно́й единицы.

Представление о мельчайшей временной единице, возможно предположить, возникло и утвердилось благодаря теснейшей связи музыки со словом: во многих языках, – в древнегреческом, современных английском, немецком, французском, – как известно, имеются долгие и краткие гласные и, соответственно, слоги. Время произнесения краткого слога и стало «квантом» музыкально-стихового времени. А это значит, что само музыкальное время при модальной ритмической организации воспринималось по типу времени риторического – времени произнесенного словесного текста и фактически являлось его усовершенствованной разновидностью.

Время же словесного текста, во-первых, дискретно, что обеспечивается членораздельностью речи, раздельностью слов и их смыслов, а во-вторых, оно как таковое, *как собственно время*, не акцентирует на себе внимание. Оно скорее целиком подчиняется логике построения текста, развитию, движению его смыслов и виртуозно ей служит. Но вот о своем собственном непрерывном (континуальном) течении из прошлого в будущее время, если оно организовано на принципах риторики (риторическое время), – готово забыть. Орлов распространяет это качество на всю европейскую музыку Нового времени, которая, по его представлению, вмораживает время в структуру[149].

Особенно многослойно и сложно организовано музыкальное время таких «аклассических» систем, как барокко, романтизм и искусство XX века, которым, в силу их аклассичности, присущи особенно напряженная амбивалентность, парадоксальность и внутренняя динамика. Итак, музыка барокко усвоила такто-метрическую организацию при непрерывном течении времени, отказавшись от дискретности времяизмерительной модальности. С одной стороны, музыкальное время освободилось от слова – музыка освободилась «от обязанности быть формой

для поэзии»[10]. Если модальность создает, как было показано, ощущение «остановленного мгновения», то в чем смысл такто-метрической акцентности, пульса или «счета»?

Обратим внимание, что принятые в теории музыки термины «измерение» времени и его «счет» («раз, два, три...»), при внешней синонимичности слов, означают совершенно разные явления. Парадоксально, но, измеряя ритмическую единицу изнутри (все равно, в музыке Машо или Мессиана), мы фактически измерям не само текущее время, а только выделенный момент – момент настоящего времени. Благодаря длящимся временным квантам типа «хронос протос» такой момент не был подобен безразмерной математической точке: «точка» («знак») квантитативной ритмики – это не момент удара, а наименьшее расстояние между ударами[151]. А при такто-метрической организации именно момент удара становится, наконец, настоящей математической точкой, а значит, и момент настоящего музыкального времени с физико-математической точки зрения также становится безразмерной неуловимой точкой. Таким образом, музыкальное время стало структурно подобным нашему пониманию реального физического времени. Но ведь и физическое время разные эпохи, национальные культуры и отдельные люди воспринимают не совсем одинаково, о чем свидетельствует вся история искусства.

Как же европейская музыка Нового времени, и прежде всего открывшей ее эпохи барокко, «боролась» с неуловимой текучестью физического времени, которую сама же она (музыка) и утвердила? Прежде всего, тем, что, освободившись от слова в указанном выше смысле, она еще очень долго (вплоть до рубежа XIX–XX вв.) продолжала ощущать себя в качестве особого варианта речевого высказывания, а поначалу (в XVII–XVIII вв.) – так и прямо риторически. Наш современный слух усвоил все открытия романтического XIX века, в частности его ощущение длящегося и устремленного времени, часто вовсе «не замечающего» тактовых черт. Однако вспомним, что эти вертикальные линии имели вполне реальное озвучивание в старинной музыкальной практике: в некоторых традициях отстукивать тактовый пульс при исполнении считалось не только приемлемым, но было нормой.

Как видим, «неслышимая основа музыки» (если вспомнить точное выражение М. Аркадьева) нередко становилась назойливо слышимой. Впрочем, приведенный пример, конечно же, сам по себе не является аргументом при ответе на поставленный вопрос, но выразительно свидетельствует о том, что такое, прямо скажем, варварское для современного уха обращение с музыкальным временем и звучанием отвечало или по крайней мере не входило в конфликт с барочно-классицистским ощущением времени – и именно потому не входило в конфликт, что музыка барокко и классицизма подчеркивает акцентность тактовой метрики, а не принципиальную непрерывность времени.

Так, музыкальное время, став в основе своей неделимым, стало маркироваться ударами пульса – фактически делиться, хотя и иным способом, чем прежде, и, как следствие, спациализироваться («опространствливаться») тоже иным способом.

Впрочем, это – лишь наиболее внешний аспект, присущий материалу – ибо в отличие от ритмических модусов, которые являлись идеей, этосом и прообразом произведения, тактовая организация сама по себе – не более чем материал. Но воплотить некую вневременную идею, пусть даже в условиях текучего, quasi-реального временного потока, можно только тогда, если сам смысл (образ, идея, эйдос) будет организовывать время и вносить в него структуру.

Именно в эпоху барокко формируется музыкальный тематизм. Обретя автономность организации, музыка тут же компенсировала свою прежнюю связанность со словом как носителем смысла конструированием своих собственных «слов» – музыкальных тем, а также имеющих тематическое значение мотивов и фраз. Легко представить, что вновь обретенные музыкальные «слова» стали восприниматься, как и любые слова – одномоментно, симультанно. Впрочем, тема в барочной музыке присутствует не всегда – большое место занимают произведения с прелюдийно-фигурационным изложением, речитативы и т.п. Однако и прелюдийно-фигурационная ткань, при всем ее резком отличии от фуги с четко оформленной, выпуклой темой, с точки зрения временной организации представляет тот же самый глубинный принцип: только единицей музыкальной речи, фиксирующей настоящий момент, является не тема, а фигурационная ячейка.

Таким образом, барочная композиция, будь то фуга, фигурационная прелюдия или речитатив без тактовых черт, представляет собой движение смысла в непрерывном времени, расчлененном на отдельные моменты. Мы пришли к чисто диалектическому противоречию, с которым постоянно сталкиваемся в повседневной жизни: какие бы смысловые моменты мы ни выделяли, мы при этом прекрасно понимаем и ощущаем непрерывную текучесть времени и отсутствие его объективно данной, независимой от нашего сознания мельчайшей единицы.

Тем самым музыка барокко впервые пришла к конструированию времени, совпадающему с нашим ощущением жизненного физического времени, прежде же она конструировала надвременные, вечные смыслы. При этом, если в реальной жизни отмеченная антиномичность ощущения времени не выражается явно, а скорее как бы скрыто предполагается, то музыка заострила данную антиномичность со всей предельной резкостью. Резкость же, в свою очередь, была обусловлена парадоксальной художественной задачей: найти способ в пульсирующем счетном времени, не уходя, как прежде, от его равномерного, досмыслового и дообразного движения, а всячески его подчеркивая, воплотить вневременные смыслы.

Эпоха барокко совершила очередной значительный переворот в трактовке эйдоса – вневременной идеи. Уровень вневременных идей в сознании музыкантов, литераторов, художников не только предполагался умозрительно (как в сознании ученых), но и интенсивно переживался, но эти идеи теперь погружались в поток временного развертывания. Если средневековые иконописцы изображали лики святых как вечные, сверхвременные сущности, не зависимые от движения и изменений, то ярчайший архитектор эпохи барокко Бернини говорил, что *человек*

похож на себя только в движении. А что значит – быть «похожим на себя»? Это значит – соответствовать своей сущности, вечному прообразу, лику. XVII век – эпоха величайших портретов в живописи и музыкальных портретов – в оперных ариях. Однако насколько эти портреты отличаются от ликов предыдущих эпох – даже от ренессансных! Они насквозь аффектированы и представляют не этос (характер), а аффект – то есть, душевное движение, реакцию на конкретное событие, существование сквозь время.

Воспринимая время, мы можем создавать различные установки: можем акцентировать внимание на изменениях, можем, наоборот, фиксировать постоянство. Также и музыка барокко вызывает, с одной стороны, ощущение движения – развертывания, с другой – неизменности состояния. Но важно подчеркнуть, что музыка программирует одновременно оба эти модуса, программирует антиномичность времени. И мы, слушая, например, Баха, можем подчеркивать тот или иной модус восприятия. К примеру, Римский-Корсаков отмечал как специфическую черту старинной музыки умение долго находиться в рамках одного состояния. Дебюсси же сравнивал музыку Баха с арабеской – символом подвижности.

Продолжая мысль Бернини, можно сказать, что любой смысл в барочном искусстве существует только в движении. А значит, это же относится и к моменту настоящего времени, который «по определению» коррелирует смысловой единице – «слову» или «жесту».

Романтическое искусство XIX века, впервые оторвавшееся от риторической основы, внесло существенные коррективы и в ощущение времени, которое теперь уже не исчерпывалось временем риторическим, организующим планомерно рассчитанное высказывание, аффектированную речь. Новое качество романтического звучания, а можно сказать, и самого звучащего времени, было отчетливо сформулировано Э. Куртом: «Классическое ощущение склоняется к тому, чтобы находить в звуке нечто определенное, закрепленное в себе, романтизм же воспринимает звук в его вибрации, в стремлении выйти из замыкающих его границ. <...> Классицизм ищет в явлении звука нечто стабильное, фундамент, романтизм – стремление»[152]. Курт размышлял о звуке, не касаясь проблем времени, но вывод напрашивается сам собой: он услышал именно ту богатую внутреннюю жизнь звука, которую Г. Орлов отрицал в западной музыке вообще. Классический принцип «звуковые собы́тия в потоке метризованного времени» не отменяется, но дополняется встречной энергией стремления, наполняющего звук, паузу, мотив, тему и всю композицию. Все выразительные средства музыки романтиков – мелодия, ритм, фактура, гармония – выдвигают на первый план ощущение дления как субъективного эмоционального переживания жизни звука, на основе которого метр – ставший теперь еще значительно более гибким, свободным, полностью подчиненным индивидуализированной интонации – воспринимается как нечто вторичное и производное.

Соответственно, на каждом масштабно-временно́м уровне вырабатывались свои приемы, соответствующие новому ощущению звучащего времени. Достаточно сравнить «точечные» звуки-атомы клавесина или

молоточкового фортепиано с трепетным педальным звучанием романтического и современного фортепиано. Но дело не только в инструменте: звуку ноктюрнов Шопена помогает «длиться» вся фактура, гармония и ритмическая организация. Звук-процесс получил продолжение в мелодии нового типа – романтической кантилене, «растягивающей» момент и стремящейся стать «бесконечной мелодией» (что по-разному проявилось у Шопена, Вагнера и Рахманинова). Композиторская мысль на протяжении XIX столетия естественно движется к «форме как процессу» (данная идея Б. Асафьева возникла на волне обобщения слухового опыта романтического века).

При таком ощущении форма не просто развертывается во времени и предстает в итоге как некая вневременная quasi-архитектурная конструкция, а включает в себя временные категории (прошлое, настоящее, будущее). Так становятся возможными «божественные длинноты» (Шуман о Шуберте), свидетельствующие о том, что переживание времени, жизнь в нем вошли в сущность художественной формы (вслед за Шубертом – у Вагнера, Брукнера, Малера).

Позже, в музыке XX века (и прежде всего у Дебюсси), получила развитие такая сторона процессуальности, как дление, жизнь звука при ослаблении (вплоть до нивелировки) другого важнейшего качества романтического времени – направленности. Так постепенно формировалась «антиасафьевская» идея «момент–формы», обретшая свой законченный вид вместе с теоретическим осмыслением у Штокхаузена.

В целом романтическое время остается направленным, процессуальность нарастает; но вот переход от одной фазы процесса к другой теперь намного более свободен и субъективен. Процесс в музыке романтиков, в дополнение к своим классическим формам, может быть представлен либо в виде калейдоскопического чередования событий-«кадров», либо нединамичного, «картинного» эпического развертывания. Вероятно, именно в субъективности романтического времени в конечном счете коренится возможность отражения музыкой принципов других искусств – от живописной картинности до литературной поэмности. Парадоксально, но в балладах Шопена можно обнаружить разделение на время звучания («композиционное») и время «сюжетное» («драматургическое»), в целом музыке не свойственное. В последовании событий (от прошлого к настоящему) могут вноситься изменения; например, «эпилог» может быть вынесен в самое начало, как это сделано в Первой балладе Шопена (что будет показано ниже).

Наконец, важно подчеркнуть еще одну особенность времени романтического искусства, специфическую на фоне предшествующих «риторических» стилей, – его реально ощущаемую, углубившуюся непрерывность. Безусловно, интенсивное движение и, соответственно, временнóй параметр прочно вошли во все виды искусства в эпоху барокко. Но в барочном искусстве отдельный момент, всячески указывая на движение, все же предстает как «выхваченный» из этого движения «кадр».

Сказанное с особой непосредственностью проявилось в изобразительном искусстве, в музыке же вызвало непременную мотивную расчлененность любой ткани.

В романтическом искусстве именно чувство непрерывности времени, с одной стороны, позволило воплотить само движение в текучести и диффузности, а не только последовательность его моментов, а с другой, — воплотить течение времени при отсутствии внешнего движения. В музыке это привело (на разных уровнях) к цельной, не делящейся на мотивы, «бесконечной мелодии», к «вслушиванию» в одно созвучие (что вызвало общее замедление темпов), к переходу от игры non legato (по-моцартовски) к легатной романтической кантилене и педальному «флеру», в котором уже не существует отдельных звуков-моментов. В.Н. Холоповой принадлежит проницательное разделение музыкальных тем на две категории: состоящие из мотивов и обладающие «первичной целостностью»[153]. Именно второй вариант позволяет воплотить текучесть времени и развитие во времени, неделимое на отдельные моменты.

Таким образом, мы приблизились к главному художественному парадоксу романтического времени: при активизации длительности как таковой и сохранении классической причинно-следственной связи (направленности) временных событий (это важнейшее условие) в музыке романтиков постоянно взаимодействуют противоположные установки восприятия. С одной стороны, длительность ежемоментно чревата будущим, нарождающимся, творческим, стремится оформиться в высшее настоящее и, в конечном счете, в целостность вечности. С другой стороны, коль скоро дление именно переживается, также ежемоментно происходит умирание, безвозвратное исчезновение в прошлом. Не потому ли столь различным бывает воздействие романтической музыки? Ведь ее энергии равнонаправлены в противоположные стороны.

Вечное томление, единство жизнеутверждения и жизнеотрицания, деятельности и рефлексии, конечно же, в конкретных индивидуальных случаях проявляется по-разному. Но нигде единство жизни и смерти не было выражено с такой прямотой и силой, как в вагнеровском (не средневековом) мифе о Тристане и Изольде. Парадоксальный, непостижимый образ Liebestod — любви-смерти и равное стремление героев одновременно и к смерти, и к любви — как будто порождены самой структурой романтического времени, благодаря Вагнеру достигшей уровня символа и мифа.

Особо сложные и интересные задачи по передаче непрерывного движения пришлось решать живописи XIX столетия, для которой это такая же трудноразрешимая сверхзадача, как для музыки — quasi-литературные перестановки прошлого, настоящего и будущего. Французские романтики Т. Жерико и Э. Делакруа деформируют контуры натуры, создавая иллюзию движения, которое можно ощутить лишь на протяжении какого-то времени. Эжен Делакруа говорил, что художник должен уметь нарисовать человека, падающего с четвертого этажа. А на картине Жерико «Скачки в Эпсоме» лошади кажутся неестественно вытянутыми, если воспринимать их в статике, и совершенно естественными, если представить их стремительный бег. Но этого мало! Четыре лошади, ни одна нога которых не касается земли, образуют одну устремленную линию. Таким образом, картина фиксирует не отдельный момент, выхваченный из движения, но само движение тел во времени. Это но-

вое ощущение континуального, непрерывного движения, неделимого на «атомы времени».

Как однажды заметил О. Роден, «в действительности время не останавливается, и если художнику удастся передать впечатление жеста, длящегося несколько мгновений, его произведение, конечно, будет гораздо менее условно, чем фотография, в которой время внезапно прерывает свое течение»[154]. Тут же Роден объяснил, почему «неправильные» и невозможные с точки зрения фотографии изображения лошадей у Жерико, по сути, гораздо правдивее застывших поз на фото, и сделал следующий вывод: «Их (художников, передающих действие. — *К.З.*) душа и рука увлечены жестом, и они инстинктивно передают его дальнейшее развитие»[155]. Заметим, к слову, что если фотограф установит большую выдержку, — картинка «смажется»; похожим эффектом пользовались и живописцы.

Приведенные примеры на живописное растяжение момента были связаны с движением. Нередко можно встретить такие романтические пейзажи, в которых нет физического движения, но предполагается время втягивания взгляда зрителя в глубь картины. Пример — удаляющиеся аллеи И. Левитана или бескрайние горизонты К.Д. Фридриха (иногда — вместе с персонажем картины, который, как и зритель, смотрит вдаль).

Как «столкнулись» старые и новые принципы, хорошо видно на картине А. Иванова «Явление Христа народу». На переднем плане — вполне традиционное, классическое изображение людей, с «застывшими» характерными риторическими жестами и мимикой. Группа людей на берегу реки Иордан воспринимается как повествование в картинах, требующее немалого зрительского времени, — как это было в старой живописи. Но небольшая фигурка приближающегося Христа, ломающая все классические каноны, вводит интенсивное время ожидания, — время, необходимое на то, чтобы Иисус приблизился и занял подобающее место. Перед нами, таким образом, — картина-процесс! — причем процесс, символизирующий историю человечества, переводящий ее в мистерию и в смысловом, сюжетном аспекте, устремленный в Вечность.

В отмеченных случаях речь шла о попытке «размыть» неподвижность момента при помощи сюжетного движения. Но Делакруа и его последователи, например, К. Коро, Э. Дега, Э. Мане, К. Моне, П. Сезанн, О. Редон, В. Ван Гог и многие другие, начали насыщать движением саму живописную материю, которая силой «эстетической принудительности» (выражение П. Флоренского) заставляет взгляд зрителя прийти в движение. Здесь необходимо уточнение. Безусловно, любая картина требует определенного (как правило, очень большого) зрительского времени для восприятия лишь одного запечатленного мгновения, в особенности многофигурные композиции XV–XVI веков, барочная живопись, изобилующая огромным количеством тщательно и любовно выписанных деталей. Картина, таким образом, сближается с повествованием (а в готической и раннеренессансной живописи она и в самом деле часто являлась повествованием, совмещающим разные моменты времени, например, в одном изображении Иисус Христос мог быть изображен дважды: распятый на кресте и уже снятый с креста).

Романтическая живопись вдобавок к сказанному (или вместо него) вводит новое качество в зрительское время. Предметы, изображенные на картине, часто лишаются четкой «прорисовки» и ясных очертаний: сам материал так организован, что создает иллюзию движения и властно требует синтезирующего, направленного зрительского взгляда. Приведем высказывание современного специалиста по изобразительным искусствам: «Бурная энергетика героически действенного романтизма французских мастеров также способствовала активизации экспрессивных сторон живописного образа – динамизировала композицию, раскрепостила движение; изменила колорит – ... впервые ввела в практику использование дополнительных цветов (Делакруа), драматизировала светотень, разбудила фактуру – сделала захватывающей жизнь самой живописной поверхности, сообщив ей процессуальность, характер становления»[156]. Если мы будем поочередно и подолгу рассматривать отдельные детали на картинах Делакруа, Коро, не говоря уже об импрессионистах и постимпрессионистах, мы не увидим ничего (или почти ничего), кроме пятен и мазков. Послеклассицистские картины XIX века обычно требуют меньше зрительского времени, чем работы «старых мастеров», но, охваченные единым колоритом, единым «порывом», они продлевают запечатленный момент силой движения красочной материи. Время зрителя определяется теперь не только сюжетным временем картины, но и композиционным временем материала. Таким образом, момент настоящего времени для романтиков обретает внутреннюю подвижность, качество дления, стремления, но при этом все же воспринимается и как непрерывное настоящее время, не распыленное на множество отдельных «атомов». Замечательным воплощением такого длящегося настоящего стала мелодия-кантилена, служившая моделью времени для многих мыслителей – А. Бергсона, Э. Гуссерля и др.

Таким образом настоящее время, а вместе с ним и вечный идеальный эйдос, переживаются романтиками в становлении (стремлении, томлении): теперь именно на течении времени делается акцент – и в результате момент настоящего уже не преодолевает текучесть времени из прошлого в будущее – он только стремится к этому. Так постепенно в качестве идеальной основы мышления вместо вечного эйдоса выдвигается жизнь – и в постромантическую эпоху формируются различные «философии жизни» и «эстетики жизни» (реализм, натурализм).

Когда же и жизнь как единое целое, в качестве идеальной основы которого выступала вечная идея, уже не может оставаться фундаментом мышления, – исчезает направленность времени и классико-романтическое искусство переходит в импрессионизм. Время, прежде непрерывное, распадается на ряд моментов, имеющих некоторую (небольшую) длительность, но уже не включенных в интегрирующий направленный процесс. Здесь открываются горизонты для возрождения на новой основе базисной роли эйдоса вместе с его структурным коррелятом – настоящим моментом, запечатленным как Вечность. В качестве новой основы выступает теперь то принципиальное, неустранимое, фундаментальное движение в мире искомых (а не заданных, как в прежние эпохи) вечных смыслов, которое применительно к окружающей нас ре-

альности писатель XX века определил как «поиски утраченного времени». Диалектика такова, что утрата вечности непременно приводит и к утрате настоящего момента как средоточия времени (по Платону, «подвижного образа вечности»). И наоборот, вживание, вслушивание романтиков в течение времени и в особенности в протекание настоящего момента – вспомним красноречивые примеры Вагнера, Листа, Брукнера – становилось для них сакральным путем в мир вечных смыслов.

Движение и неподвижность в музыке: к постановке проблемы

Очевидно, что движение всепроникающе – нет ничего в мире, что так или иначе не находилось бы в движении. Неподвижность же всегда относительна. Строго говоря, с точки зрения классической механики относительно и движение, но при этом оно хотя бы в какой-то из систем отсчета не будет нулевым, иными словами, абсолютная неподвижность невозможна.

Сказанное пока что не касается музыки, а всего-навсего констатирует элементарный факт физического мира. Что же говорить о музыке, которая вся в движении, в становлении, сама физическая природа которой неотрывна от течения времени? Возможен ли в ней хотя бы покой, не говоря уже о таком жестком и далеком от природы музыки понятии, как «неподвижность»? При том, что теоретическая неизбежность отрицательного ответа на поставленный вопрос почти очевидна, в нашем словоупотреблении мы постоянно сталкиваемся с такими характеристиками музыки, как статика, покой, бездвижность, неподвижность и т.п. Как удается музыке, не отказываясь от присущей ей временной физической природы, достигать подобных состояний и эффектов?

Предварительно имеет смысл поставить вопрос, как соотносятся музыкальное движение и музыкальное время. В представлениях классической физики движение наполняет время, а, согласно Аристотелю, время – это мера движения. Последнее положение было аргументированно подвергнуто критике Плотином, так как время продолжает длиться и в состоянии покоя. Однако еще Эйнштейн поколебал привычные нам представления о независимости времени от якобы «наполняющего» его движения. Музыка, вероятно, в наибольшей степени демонстрирует нераздельность данных категорий. Время же в музыке, по мысли многих исследователей[157], может останавливаться, двигаться в обратном направлении, ускоряться, замедляться, уплотняться и т.д. Диалектику отношения времени и движения (учитывающую и опыт музыки, и опыт теории относительности А. Эйнштейна) отразил Лосев в формулировке: «движение – овеществленное время»[158]. Но значит ли сказанное, что музыкальное время непременно должно «овеществиться» в движении музыкальной материи?

Быть может, «обращению», «ускорению», «замедлению» или «остановке» подвергается все же не само время, а именно движение? Поэтому все же делать вывод о полном отождествлении движения и времени

в музыке преждевременно, более того, во многих случаях выразительные эффекты достигаются именно благодаря различию данных категорий.

Или же, еще одно допущение, речь может идти об образе (или, если угодно, об иллюзии) остановки или обращения времени – образе, для создания которого достаточно эффекта неподвижности или движения в обратном направлении? Впрочем, неподвижность – в отношении музыки слишком «сильное» слово, чаще могут создаваться эффекты покоя или статики. И хотя с точки зрения механики данные понятия вполне синонимичны неподвижности, мы хорошо знаем, что в нашем сознании покой и статичность в музыке часто ассоциируются с «малым количеством» или «низкой выраженностью» движения, что, строго говоря, отличается от неподвижности. В музыке, как и в механике, неподвижность относительна, правда, содержание этой относительности иное. Оно связано не с наличием разных систем отсчета, а с самой временной природой музыки. Говоря проще, неподвижность – это неизменность во времени. Но музыкальное время не сводится к физическому, оно неотделимо от музыкальной материи. И такто-метрическая пульсация, и «дление» неподвижного звучания (бергсоновское duree) воспринимаются как движение самой музыки.

Читатель может задать вопрос: в чем смысл выяснения проблемы движения и неподвижности в музыке? Уже поставленные выше вопросы констатируют, во-первых, актуальность проблемы для музыкальной практики и, во-вторых, недостаточную понятийную и терминологическую ясность языков описаний данных явлений. В то же время нет никакого сомнения, что именно движение (различные его типы и характеры) и неподвижность в музыке составляют ту основу, на которой происходит формирование музыкальных смыслов и к которой относятся понятия «тяготение» и «разрешение», «неустойчивость» и «устойчивость», «законченность» и «незаконченность».

Диалектика движения и покоя лежит в основе определения эйдоса, данного А.Ф. Лосевым. Философ неоднократно, в различных работах и различных контекстах, давал определение эйдоса вообще и эйдоса художественного в том числе. Вспомним, что лосевское определение эйдоса (иначе говоря, смысла) следующее: «Смысл есть... подвижной покой самотождественного различия, данный как сущее, или сущее, единичность, данная как подвижной покой самотождественного различия»[159].

Иными словами, по мнению Лосева, для существования любого смысла необходимо диалектическое соотношение покоя и движения. Покой обеспечивает устойчивость смысла, постоянство идеи; движение делает эту идею живой, а не статично-механической (последнее возможно в отношении естественно-математических наук с точными, не допускающими противоречий, определениями). Любой эйдос, по мысли Лосева, «картинен» и, следовательно, потенциально художествен.

В отношении музыки эйдос может пониматься как представление звучания, образ (прообраз) звучания, образ «единичный» – не в том смысле, что он абсолютно прост и не делим ни на какие элементы, но представляемый одномоментно. Как можно легко убедиться, подобная единичность не зависит от величины временнóго промежутка, необ-

ходимого для воплощения прообраза, а определяется исключительно самим смыслом как цельностью. Стоит напомнить, что музыкальный эйдос Лосев мыслит как эйдос неэйдетического и алогического[160].

Почти одновременно с публикацией приведенных лосевских определений Б.В. Асафьев начал размышлять о музыкальной форме как динамическом становлении, процессе. Примененные им понятия тождества и контраста, статики и динамики[161], явно восходят к диалектическим парам Лосева, являясь, по сути, их вариантами (у Лосева: тождество – различие, покой – движение). Асафьев исследует проявление данных категорий на конкретном материале.

В содержании книги «Музыкальная форма как процесс», в плане-конспекте второй главы[162] имеется пункт «Музыкальная динамика и статика». Однако сам текст работы построен сквозным образом, и главы не подразделяются на какие-либо подпункты или параграфы. И фактически Асафьев здесь рассматривает не понятия динамики и статики как таковые, а скорее их обнаружение в таких полифонических формах, как имитация, канон и фуга. В частности, Асафьев тонко фиксирует противоречивость формы канона в данном отношении. С одной стороны, говоря об имитации (любой), ученый отмечает присущую ей динамичность в сравнении с перемещением тождественных элементов из голоса в голос: «Здесь необходимо подчеркнуть, что простое перемещение тождественных элементов из голоса в голос, помогая поддерживать движение, не оказывает все же на него столь импульсивного воздействия, как имитация»[163]. Это объясняется тем, что при имитации происходит «не простое продолжение (повторение) в другом голосе, а именно его в к л ю ч е н и е до того, как движение перволинии замкнется. Это и обусловливает здесь возможность нескончаемого продолжения звучания»[164].

На уровне темы-интонации и ее «ответа» в другом голосе каноническая имитация обладает достаточной динамикой, и практика XIV–XV веков подтверждает такое ощущение. Такие формы, как caccia, catch, chasse (охота), а также fuga (бег), первоначально обозначавшая именно канон, подтверждают применение канонических имитаций для передачи активного движения и даже погони.

Однако на уровне целой канонически-имитационной формы ощущение динамики заметно снижается, если вовсе не исчезает. Асафьев пишет о статике формы канона, противопоставляя ей динамичность фуги: «Как откристаллизовавшаяся форма канон, в сущности, является уже статическим образованием и механической данностью; в нем принцип движения из тождества в полную противоположность его же проявлению в вариационных формованиях доводится до крайних выводов – до полного отрицания идеи развития художественного организма, идеи, питающей как монотематические (вариационные), так и политематические (соната, симфония, рондо) формообразования. Поэтому не удивительно, что эволюция имитации как стимула к интенсивному движению не остановилась на к а н о н е, а пошла в направлении к ф у г е – совершеннейшей форме имитационного стиля[165].

Любопытно, что Асафьев говорит о статике целой композиции не только в связи с каноном. Он, вслед за Г. Вёльфлином, различает фор-

му замкнутую и уравновешенную, с одной стороны, и – разомкнутую, мыслимую в виде ряда бесконечных звеньев – с другой.[166]. «Когда такая совокупность охватывается мыслью как окристаллизовавшееся единство во всей сложности своих соотношений и как находящееся в полном покое и равновесии всех сил целое, – тогда можно говорить о музыкальной статике»[167]. То есть Асафьев говорит о движении или покое целой музыкальной формы. Пьеса может быть наполнена движением, но если это движение целиком остается как бы внутри пьесы, то форма целого может восприниматься как покоящаяся, статичная, симметрично-законченная и неподвижная.

Попробуем перечислить возможные музыкальные явления, способные создавать на некоторое время неподвижность самой музыкальной материи (а не иллюзию или образ неподвижности):

– последний звук (или созвучие) как абсолютная граница, завершающая произведение, за которым уже ничего нет (своего рода «граница мира»);

– задержка на неизменяемом элементе (будь то звук, созвучие или пауза), величина которого столь значительна, что позволяет воспринимать его в качестве самостоятельной смысловой единицы;

– точное и достаточно длительное повторение элемента (звука, созвучия, мотива), в том числе в канонической имитации, а также в различных видах остинато. Конечно, выражение «достаточно длительное» страдает неопределенностью. Поясним, что для создания эффекта неподвижности необходимо повторение в течение такого отрезка времени, который не охватывался бы сознанием как единый момент. Например, мотив из повторяющегося несколько (4–6) раз звука не будет восприниматься как отсутствие движения. Но если такой мотив сам без изменений повторится несколько раз, мы можем получить (при прочих соответствующих условиях) воплощение неподвижности (пусть относительной) в музыкальной материи.

Но даже в перечисленных явлениях фактическая кратковременная и, как правило, относительная неподвижность музыкальной ткани не всегда будет создавать неподвижность как образ и наоборот. Что нужно для того, чтобы какой-либо фрагмент музыкального высказывания был неподвижным? По-видимому, отсутствие каких бы то ни было изменений в течение времени, достаточного для осознания данного раздела как относительно самостоятельного в смысловом отношении. Но при этом требуется и еще одна важная вещь: чтобы сам звук (долго длящийся, неизменяющийся по высоте тон) воспринимался как неподвижный, неизменяющийся по всем параметрам во время своего звучания – как если бы он был взят на органе или спет или сыгран на скрипке без вибрато. Впрочем, даже в этих случаях реальная акустика больших соборов вносит свои коррективы: эффекты реверберации звука, ощутимые эхо вносят жизнь и движение даже в звуки, взятые на органе.

Решающую роль имеет установка восприятия, диктуемая самой организацией музыкального времени. Для европейской такто-метрической системы возможны следующие варианты:

– преобладание установки на восприятие звуков во времени, что реализуется благодаря подчеркнуто атомарному характеру звука в условиях четкой тактовой акцентности;

– существенное дополнение первого варианта «встречной» установкой – на восприятие времени в звуках; в результате время активизирует свою континуальность, непрерывность течения и внутреннюю жизнь («творческое изменение» – так Н. Лосский, переводя Бергсона, по-русски обозначил duree), существенно смягчая действие равномерной тактометрической пульсации.

Второй вариант начал внедряться с эпохи романтизма и получил особое многообразие решений в музыке второй половины XX века.

Учитывая сказанное, посмотрим, как может корректироваться неподвижность фрагмента музыкальной материи в восприятии слушателя. Звук или созвучие, завершающие произведение, созданное в тональной, функционально-гармонической системе, останавливают весь предыдущий процесс развития, ставят точку и являются границей («рамкой») законченного музыкального мира, отделяющей его от последующего внемузыкального времени. Конечно, это мгновение невелико по размеру и обычно длится от 0,5 до 5 секунд, но в большинстве случаев это действительно неподвижность – неподвижность границы. Однако уже в романтической музыке, в которой ощущение непрерывной текучести времени заметно интенсифицируется, эта текучесть продолжает ощущаться и во время звучания последнего звука, практически размывая границу музыкального и последующего обыденного времени. При этом в произведениях Шопена, Листа, Малера заключительное созвучие нередко постепенно «гаснет», истаивает, погружаясь в тишину и ставя не точку или восклицательный знак, а многоточие или даже знак вопроса. Движение закончилось, но время продолжает ощутимо длиться, и благодаря его длению завершающее звучание уже не воспринимается как совершенно неизменное, а незаметно меняется, исчезая, уходя вместе со временем за пределы произведения.

Возможен и противоположный прием окончания: в финалах симфоний Брукнера мы слышим, как заключительная тоническая гармония, усиленная мотивным остинато, мощно и экстатически вибрирует относительно долгое время, словно открывая «дверь» в Вечность.

Так же по-новому воспринимаются и знаменитые брукнеровские паузы, разделяющие важнейшие разделы частей симфоний. А.В. Михайлов оставил интересные размышления о различии генеральных пауз у Вагнера и Брукнера: «У Вагнера она (генеральная пауза – *К.З.*) звучит как ожидание того, что наконец наступит и что бесконечно долго может не наступать; время не остановилось, но мы находимся в пустоте, которая есть молчание, наполненное ожиданием. А у Брукнера генеральная пауза, которая возникает из его внутренней потребности расчленять разделы формы, осваивается как нечто гораздо более принципиальное: она оказывается противопоставленной тому компактному звучанию tutti, которое обычно ей предшествует, – и после того, как композитор максимально выложил все силы, чтобы сказать то, что он хотел сказать, остается только помолчать, потому что возможности человеческие

исчерпаны. Это не пауза ожидания, а пауза молчания. И после такой паузы обычно возникает пространство, которое внутренне расслоено, – уже вполне в духе того, что будет в XX веке»[168]. Нельзя обойти вниманием и предварительный вариант текста, отсутствующий в статье, но приведенный редакцией в Комментариях: «Однородное тутти противополагается общей паузе как человеческий способ говорить о сути дела – божескому, божественному. Все то позитивное, что способен сказать человек, то есть о р к е с т р внутри разворачиваемого и порученного ему смысла, – это ничто по сравнению с тем языком с а м о й с у т и, который нам недоступен: в паузе должно прозвучать, н е с л ы ш н о, это недоступное и н о е»[169]. А в предварительном наброске значилось: «Оппозиция полноты звучания и молчания: генеральная пауза. Ката- и апофатическое говорение музыки»[170].

То есть А.В. Михайлов различает молчание-ожидание у Вагнера и молчание как невозможность говорения (движения) у Брукнера. Заметим, что, тем самым, даже наиболее прямое музыкальное выражение неподвижности (общая пауза) может включаться в смысловое движение в качестве ожидания. И такая неподвижность-ожидание проявляется не только в паузах, но и в предыктовых остинато звука или мотива. Вообще заметим, что остановка (момент неподвижности) в значении ожидания – старинный риторический прием, постоянно и широко использовавшийся в риторически организованной музыке (от ренессансных мадригалов до венских классиков включительно).

Зато неподвижность вне ожидания была соотнесена Михайловым с самим Абсолютом, который невозможно выразить. Здесь неподвижность соприкасается с Вечностью. И опять-таки это происходит и в звучащих фрагментах: достаточно вспомнить «вечные» повторяющиеся звукоформулы Мессиана при нивелированном ощущении пульса времени.

Собственно, ритмические ухищрения Мессиана (обратимые ритмы, серии длительностей, прием добавочной длительности и т.п.) – это уже такие средства, которые создают не неподвижность как таковую, а ее образ, или иллюзию.

Об одном из таких средств, правда, не о ритмическом, а о гармоническом, и как раз связанном с ситуацией отсутствия ожидания, писал Асафьев: «Преобладание в интонируемой музыке уравновешенных моментов до степени почти отсутствия ощущения необходимости перехода из одной вертикали (комплекс одновременных созвучий) в другую, точно так же позволяет называть произведение с т а т и ч н ы м, но уже в смысле противоположения музыке динамически-подвижной»[171]. Асафьев как пример приводит терцовые соотношения, отмечая при этом, что, включенные в тонико-доминантовую сферу, «они заметно обогатили и усилили интенсивность ее воздействия как стимула движения».

Последнее хорошо иллюстрируется номером «Джульетта-девочка» из «Ромео и Джульетты» Прокофьева. Однако во многих произведениях Листа («Обручение», Концертный этюд ре бемоль мажор) или позднего Римского-Корсакова терцовые сопоставления гармоний действительно создают ощущение статики, что вызвано действием дополнительных факторов:

– медленный темп, а главное, новая, романтическая фактурно-ритмическая концепция, при которой движение (смена звуков мелодии, гармонии) несколько запаздывает в отношении течения времени. Время же не маркируется пульсацией, а ощущается как непрерывное дление (duree), изнутри наполняющее каждый звук. Такое качество времени слышно, к примеру, во многих плавно и замедленно «парящих» мелодиях Шопена и Рахманинова, в нединамичных музыкальных картинах Мусоргского и Лядова. Даже каноническая имитация в таких условиях обнаруживает свою статическую природу сразу же, создавая бездвижность на фоническом и мотивном уровнях (например, сцена похищения Людмилы из «Руслана и Людмилы» Глинки), а не стимулируя развитие и только на уровне композиции создавая статичное построение (о чем говорили приведенные цитаты из Б.В. Асафьева);

– отсутствие или ослабление тонально-функциональных тяготений, иными словами, отсутствие ожидания; взамен этого – пребывание, проживание настоящего момента. Так возникает чарующая статика Дебюсси, позднего Скрябина, Мессиана;

– мягкое звукоизвлечение без энергичной атаки звука (энергия несет в себе информацию о движении), когда звуки «струятся» словно не встречая сопротивления (средний раздел Adagio из Сонаты Шопена № 3, вторая часть Концерта № 2 для фортепиано с оркестром Рахманинова).

Новое, антириторическое, «природное» соотношение динамики и статики, зародившись в недрах романтической музыки, получило первое полное выражение в знаменитом вступлении вагнеровского «Золота Рейна», где отсутствующее гармоническое движение создает ощущение неподвижности – но только в целом, в качестве основы зыбкого движения водной стихии. Ведь эта неподвижность насыщена внутренним движением (фигурационно-мелодическим, ритмическим и т.п.), внутренней жизнью, порождающей все последующее развитие в масштабе четырех опер. Сейчас можно сказать, что такая концепция если не возобладала в музыке второй половины XX века, то, по крайней мере, стала одной из основных. «Для современной музыки более характерно постепенное смещение – как плавное перетекание, без четкой границы – в следующий момент звучания», – отмечает Н. Герасимова-Персидская[172]. И далее: «Исчезает отчетливость граней при контрасте, повторности – гораздо характернее постепенное «перетекание» из одного состояния в другое, из пребывания в пребывание. И хотя все это находится «в процессе», в движении, но уже на ином, чем прежде, уровне. Менее всего здесь можно говорить о направленности движения, господствует скорее его многовекторность – соответственно многомерности пространства и времени, исключающих императивную драматургию»[173].

Впрочем, если во многих произведениях Штокхаузена (Stimmung, ряд фрагментов «Среды» из «Света») отчетливость граней действительно исчезает, то при применении репетитивной техники (Ф. Гласс, С. Райх) именно отчетливость граней сообщает музыке определенную механичность, искусственную остановку определенного момента и его тиражирование, если угодно, «мертвость» времени, непосредственное ощущение неподвижности, но не вечной жизни. Но глубинная основа

концепции движения и времени та же самая: неподвижность – основное и доминирующее, возникающие на ее основе моменты движения чрезвычайно незначительны, можно сказать, ничтожны. Возможно, так мы иногда воспринимаем природу: ее картины в целом неподвижны, а движение не нарушает ощущения суммарного постоянства (при этом мы хорошо знаем, что движение абсолютно, всепроникающе, а главное, бесконечно). Прежняя концепция европейской музыки Нового времени прямо противоположна: движение – основное и доминирующее, а возникающие на его основе моменты неподвижности ничтожны.

Исчезновение «отчетливости граней» отдельных моментов звучания означает и новую структуру музыкального смысла: значит, и выражающие его звучания становятся не столь структурированными и определенными, они больше не ориентируются не членораздельность речи, а находятся в непрерывном «алогическом становлении» (по выражению Лосева), когда все внеположные и последовательные моменты звучания предельно слиты, о чем Лосев писал еще в 1920-е годы[174]: «Музыка есть... длительность эйдоса как таковая, сплошное и непрерывное движение от одной «части» эйдоса к другой. Музыка есть... распыление эйдоса, растворение его, неизменный и сплошной прирост бесконечно малых изменений»[175]. Сказано как будто о новейшей музыке нашего времени, которой Лосев не мог даже и вообразить, но уловил эту музыкальную специфику даже в музыке, ориентировавшейся на слово и в гораздо бóльшей степени рационально организованной.

Очевидно, в наше время произошло осознание нового соотношения целого ряда полярных категорий: хаоса и порядка, завершенности и незавершенности, движения и неподвижности. Как показывают новейшие музыкальные тексты, быть может, они не образуют полярностей, а плавно и незаметно переходят друг в друга, постоянно порождая из себя свою противоположность (как это впервые показал Вагнер в начале «Золота Рейна»).

И тогда мы увидим, что загадочное определение Лосевым смысла как «единичности подвижного покоя самотождественного различия» остается универсально действующим, но обретает каждый раз совершенно новые, непредсказуемые формы.

Организация времени как фактор музыкальной драматургии

Темповая драматургия в фортепианных сонатах Бетховена

Обозначенная тема имеет одновременно очевидный практически-исполнительский и теоретический интерес, заставляя вновь вернуться к вопросу о «подлинном» Бетховене, иными словами, к специфике его композиторского мышления. И поскольку, как мы знаем, тексты Бетховена нередко подвергались очень вольной интерпретации (что было практически узаконено романтической исполнительской и редактор-

ской традициями), данная проблема позволяет исследователю, занимающемуся организацией музыкального времени, рассмотреть сам переход от старой системы к новой.

Суть данного перехода и новое ощущение времени у Бетховена описала Л.В. Кириллина, посвятив этим вопросам небольшой, но емкий раздел («Время и ритм») в главе «Поздний стиль: художник и эпоха» своей двухтомной монографии[176]. «Во всяком случае, время в поздних сочинениях выглядит не объективно существующим, а данным лишь в субъективных ощущениях»[177]. Такая формулировка, если ее рассмотреть вне контекста, вполне подошла бы и для характеристики музыкального времени в романтической музыке. Однако Л.В. Кириллина постоянно и справедливо обращает внимание читателя на различие бетховенской и романтической субъективности. «Музыка часто завершается не утверждением главного тезиса, а самоисчерпанием, угасанием, развоплощением, уходом в бесконечность. Здесь Бетховен опять-таки внешне совпадает с романтиками, очень любившими подобные окончания, однако у него они символизируют не устремленность в мир грез, не томление по идеалу, не чувственное любование эфирной материей обертонов, а нечто иное: полную исчерпанность мысли и ее перетекание за грань земного бытия»[178]. Также «соотношение процессуальности и архитектоники имеет у Бетховена совсем иную природу, нежели у романтиков»[179]. Эта мысль имеет непосредственное отношение к нашей теме.

Что, собственно, имеется в виду под темповой драматургией в фортепианных сонатах Бетховена? Прежде всего, это, конечно, темповые соотношения частей цикла. Правда, исполнительская практика времен Бетховена нередко предполагала исполнение отдельных частей цикла и даже (что еще более необычно для нас) исполнение между частями цикла других произведений, в том числе и других композиторов. В таких условиях вопрос темповых соотношений может показаться вовсе несущественным. Тем не менее, сложившиеся типические формы сонатных и симфонических циклов свидетельствуют о важности темповых соотношений – видимо, для представителей как классицизма, так и более ранних эпох целое могло мыслиться как нечто умозрительное, не нуждающееся в последовательном звуковом воплощении.

Как бы то ни было, но именно Бетховен стал выстраивать свои сонатно-симфонические циклы не просто как единство ряда «пьес», но как звенья единого процесса. А для этого наряду с мотивными, тематическими связями очень важно было создать эффект процессуальности самим качеством развития – подвижностью материала и направленностью времени. В таких условиях любые временные факторы композиции обретают особую значимость. Речь идет, во-первых, о темповом соотношении частей цикла, а во-вторых, что гораздо важнее и эффектнее, о темповых колебаниях внутри отдельных частей.

В фортепианных сонатах Моцарта картина на первый взгляд может показаться достаточно типичной, чему способствует, в первую очередь, конечно, и трехчастность всех моцартовских сонат, дававшая значительно меньше комбинационных возможностей, нежели четырехчастность. Наиболее частый вариант моцартовского цикла в фортепианных

сонатах: быстро (Allegro) – медленно (Andante или Adagio) – быстро (Allegro). Недаром в классическую эпоху первую часть нередко называли «первым Allegro», подразумевая, следовательно, что будет и второе – финальное. Однако по такой схеме создано всего 5 фортепианных сонат Моцарта (из 18) – меньше одной трети. При этом слово Allegro нередко сопровождается конкретизирующими и уточняющими характер терминами (molto, assai, con spirito, agitato). «Ненормативных» циклов, то есть таких, где либо первая часть, либо финал идут в медленном темпе, всего 3: Четвертая соната Es-dur, с первой частью Adagio, Шестая, ре-мажорная, с финальными вариациями Andante, и знаменитая ля-мажорная (№ 11) с финальным Allegretto, Alla turca. В трех названных случаях (вследствие смещения медленной части со своего центрального положения в цикле) вторые части танцевальны: Menuetto (в № 4 и 11) или Rondeau en Polonaise. Andante.

В остальных сонатах финалы либо несколько медленнее первых частей (Allegretto – в № 10, 15, 17, 18 и Allegretto grazioso – в № 7, 13, при этом Rondo фа-мажорной, Пятнадцатой сонаты, в автографе имело обозначение Andante, откорректированное в первом издании), либо быстрее (Presto в сонатах № 2, 5, 9). Как видим, вариант ускоренного (в сравнении с начальным Allegro) финала, более типичный для романтической сонаты, не преобладает. Вообще финал как средоточие динамики, энергии и бравурной виртуозности косвенно мог бы способствовать смещению именно на него «центра тяжести» всего цикла, созданию известной «финалоцентричности». Однако у Моцарта даже финальные Presto вовсе не оспаривают у первых частей их «главенства».

Внутри же отдельных частей сонат Моцарта указания на смену темпа редки, причем подавляющая их часть относится к заведомо многосоставным композициям. К таковым относятся, во-первых, вариации (в Финале Шестой сонаты и в 1-й части Одиннадцатой в отдельных вариациях меняется темп), а во-вторых, Фантазия до минор, образующая единый цикл с Четырнадцатой сонатой. Здесь комментарии излишни: сама поэтика жанра фантазии предполагает сопоставление контрастных разделов и перепады темпов. Отсутствие указаний о смене или хотя бы небольшом колебании темпа свидетельствует, с одной стороны о том, что пульс должен быть, в принципе, ровным, но, с другой, столь же очевидно, что конкретное интонационное наполнение «искривляло» этот ровную пульсацию времени, не давало ему стать механичным, воплощало гармонию внеличного, как бы предзаданного пульса и личного музыкального высказывания. Где делать отклонения от строгого пульса, всегда ясно (тем более для современников и коллег Моцарта) из логики интонационного движения. И только в одном случае – в Финале Сонаты № 8, ре мажор, в каденции перед репризой – даны четкие указания о сменах скорости: при общем темпе Allegro небольшая бестактовая каденция содержит смены темпов Andante – Presto – Adagio – и в начале репризы Tempo primo, то есть Allegro. Заметим, что подобное происходит перед репризой, когда при помощи общего замедления темпа накапливается и продлевается напряжение ожидания, разрешаемое с возвратом главной темы.

Обращение к сонатам Бетховена сразу же демонстрирует, что настала новая эпоха: в гармонии внеличного объективного пульса и «времени человеческой души» наступило значительно более заметное и сильное противоборство. Перефразируя известнейшие слова Бетховена о судьбе, порой кажется, что композитор хочет «взять за глотку» само время и делает это с сильнейшей художественной убедительностью.

Прежде всего, намного индивидуальнее стали темповые соотношения между частями сонатных циклов, не говоря уже об общем увеличении циклов с «ненормативным» соотношением частей (например, начинающихся с медленной части не в сонатной форме). Среди «нормативных» циклов два основных варианта темповой драматургии, обнаружившиеся уже у Моцарта, у Бетховена получают более определенное и более контрастное выражение. Так, финальные рондо, замедленные в сравнении с первым Allegro, отличаются также особым, грациозно-ласковым лиризмом. Таковы, при всем их колоссальном индивидуальном своеобразии, финалы сонат № 2 (Rondo. Grazioso), № 4 (Rondo. Poco allegretto e grazioso), № 7 (Rondo. Allegro – при первой части Presto), № 9 (Rondo. Allegro commodo), № 11 (Rondo. Allegretto), №№ 15, 16 и 21 – особые случаи, о которых несколько позже, № 17 (Allegretto), № 27. Подобное же лирическое Allegretto представляет Финал Шестой симфонии.

В последней из названных сонат уникальность драматургии двухчастного цикла – в непосредственном соседстве первого «Аллегро» (итальянские обозначения отсутствуют и заменены немецкими) и финального «Рондо, Аллегретто» (скорее всего, именно так Бетховен мог обозначить темп, если бы придерживался итальянских терминов). Контраст темпов-характеров подчеркнут ладовым контрастом: ми минор – ми мажор. Здесь бетховенский путь «от мрака к свету» дан как бы совсем не по-бетховенски, а почти в духе романтиков – то есть без самого «пути», в сопоставлении контрастных состояний.

Сонаты с финалами, превышающими в темповом отношении первые части, на начальном этапе связывались Бетховеном с минорной тональностью, и их финалы отличались повышенной смятенностью, бурным характером, даже стихийностью (насколько она возможна в доромантической музыке). Таковы Prestissimo двух до-минорных сонат: Первой и Пятой, в которых до предела повышенные темпы создают даже некоторую потенцию будущего финалоцентризма. Именно темп престиссимо придает ощущение предельной, высшей точки напряжения циклов, гармония которых утверждается в активном действии до самого последнего момента.

Если в Первой и Пятой сонатах можно усмотреть финалоцентристскую тенденцию только в ее «зародышевом» состоянии, то в Сонате № 14 («Лунной») благодаря медленной первой части (Adagio sostenuto) финальное Presto agitato воспринимается как несомненный драматический «центр» цикла. Вообще разговор о темповой драматургии в «ненормативных» сонатных циклах, ярким примером которых является «Лунная», целесообразнее продолжить уже в связи с другим аспектом проблемы – сменой и колебаниями темпов внутри частей. Чем дальше

в направлении позднего творчества Бетховена, тем теснее взаимодействуют два названных аспекта.

Иной вариант ускоренных финалов – в трехчастных мажорных сонатах (Presto Шестой, Allegro assai Десятой и Presto con fuoco Восемнадцатой). Эти финалы, однако, не претендуют на главенствующую роль и не пытаются ее оспорить у первых Allegro. Наоборот, стремительность их движения связана с облегченностью, юмором, скерцозностью – финал Десятой сонаты даже имеет обозначение Scherzo.

В отношении темповых изменений внутри частей (здесь мы переходим ко второму аспекту нашей темы) сонаты Бетховена, в сравнении с сонатами Моцарта, представляют иную картину. У Бетховена они встречаются нередко, более того, наряду со сменами темпа постоянно используются ремарки, указывающие на его постепенное изменение (до сонаты № 27 всегда замедление). Поводом для замедления (в сонатах до позднего периода) становится подход к новой теме, к новому разделу (побочной партии, репризе, коде) – в сущности, то же самое, что и в единственном примере из Моцарта, упомянутом выше. Уже в первой части Второй сонаты Бетховена в подходе к побочной теме (контраст которой подчеркнут неожиданным введением ми минора в ля-мажорное Allegro) Бетховен ставит обширное rallentando (в экспозиции и в репризе). Перед репризой Allegro стоит обозначение calando (снижение звучности и темпа), вследствие которого тихие аккорды звучат совсем неуверенно, оттеняя энергичное возвращение главной темы. Аналогично (перед репризным возвращением темы главного раздела) используется rallentando и в Скерцо этой сонаты, или calando в Финале Восьмой («Большой патетической сонаты» – Grande Sonate Pathetique).

Еще один повод для замедлений – некоторая неопределенность и «растерянность», появляющаяся перед самым окончанием как например, в Финале Третьей сонаты. Там после трех тактов calando и такта с ферматой следуют еще четыре такта rallentando с ферматой в последнем из них. «Растерянность» в данном случае связана с неожиданным отклонением в параллельный минор, после которого фортиссимо и Tempo I звучат заключительные семь тактов.

Аналогичный случай – в финале драматической Пятой сонаты: отклонение в тональность второй неаполитанской ступени сопровождается семитактовым calando и ritardando, что приводит к Adagio. Затем девять тактов tempo I завершают Финал сонаты.

Особое решение Финала находим в Седьмой сонате: его главная тема построена так, что создает ощущение не собственно темы, а ее поисков, так сказать, попыток ее выстроить. Поэтому естественно, что конец первого предложения (первого четырехтакта) завершается двумя аккордами с ферматами над каждом из них, что красноречиво говорит о некоторой остановке в размышлении. Поскольку главная тема повторяется на протяжении части неоднократно, то и весь Финал принимает на себя ее свойства: он не венчает цикл, а как будто играет с ситуацией финальности и почти отрицает себя как уверенное и устойчивое завершение. Таким образом, если прежде замедления в сонатах Бетховена встречались перед «разрешением» неустойчивого раздела в устойчивый

(например, в репризу, новую тему или краткое), то начиная с Финала Седьмой сонаты замедление «проникает» в экспозиционное изложение: внутрь самой темы (правда, в данном случае тема «гримируется» под вступление, как будто все время готовя слушателя к чему-то важному). Впрочем, во всех перечисленных выше случаях причина замедлений одна – чисто риторическое подчеркивание (оттенение ожиданием) важного драматургического события – появления нового «персонажа» (темы), «выхода» уже знакомого в новой ситуации (реприза) или финальной (окончательной) «развязки». Также известно, что Бетховен любил замедлять темп при динамических нарастаниях – то есть, опять же, в преддверии какого-то нового события и качества.

Следующая, Восьмая соната, стала новым существенным шагом в освоении темповой свободы. На протяжении первой части материал и темп медленного вступления (Grave) дважды нарушают течение Allegro di molto e con brio – между экспозицией и разработкой и перед самым окончанием части. Такой прием не был новым: незадолго до создания «Патетической» он был использован Гайдном в первой части его Сто третьей симфонии, где медленная тема Вступления также появляется еще раз в заключении части. Но у Бетховена темп вступления возвращается не единожды, а дважды, что позволяет соотнести данное Allegro с жанром Фантазии – вряд ли, создавая «Патетическую», Бетховен не вспоминал также о до-минорной Фантазии и сонате Моцарта. Впрочем, вкрапления медленных разделов здесь очень кратковременны, тогда как в фантазиях обычно сопоставляются более протяженные разделы, идущие в разных темпах. И слово «фантазия» в названии сонаты пока не появилось – зато Бетховен обозначает ее не только как «Патетическую», но и «Большую», несмотря на то, что цикл состоит всего из трех частей (тогда как четырехчастные сонаты Бетховена, написанные ранее, такого обозначения не имели). Название «Большая соната» появится у Бетховена еще только один раз – в Сонате № 29 (Grosse Sonate fuer das Hammer-Klavier), дважды – «Легкая соната» (Leichte Sonate – в двухчастных 19-й и 20-й), и Сонатина (Sonatine) – в трехчастной № 25.

Таким образом, легко заметить, что «величина» и «весомость» сонаты (большая, легкая, сонатина) мало связывались Бетховеном с количеством частей и определялись в первую очередь иными факторами. Что касается «Патетической», то примененное к ней французское слово grande (как и немецкое grosse в № 29) относится к «величине» и значительности идеи, масштабности и оркестровой мощи фактуры, многоплановой драматургии). В «Патетической» все отмеченное проявилось именно в первой части (которую обычно сравнивают также с увертюрой).

На фоне столь явного увеличения свободы обращения со временем Бетховен, возможно, уже не видел необходимости обозначать небольшие замедления в «ситуациях ожидания» (как он это делал прежде) – там, где желательность замедления ощущается сама собой. И в нескольких сонатах, следующих за «Патетической», такие обозначения отсутствуют – они вновь появятся в № 14, 15 и др. Скорее всего, отсутствие указаний не означает невозможности колебаний темпа, поскольку хорошо известно, что сам Бетховен допускал в своем исполнении большую сво-

боду, чем ремарки его же нотных текстов; просто возможно, что многие из приемов уже становились хорошо известными и привычными и не всегда требовали фиксации в тексте.

Новая степень свободы в обращении Бетховена со временем была достигнута в его сонатах (№ 13, 14), обозначенных quasi una fantasia, особенно в первой из них – Тринадцатой. Современному музыканту может показаться, что подобное обозначение, отсылающее к принципиально свободному жанру – фантазии, – связано в первую очередь с необычным обликом первых частей – медленных и далеких от привычной сонатной формы (и, безусловно, это также отвечает фантазийной специфике). Однако медленная первая часть (Andante con Variazioni) открывала и предыдущую, Двенадцатую сонату, да и в фортепианных сонатах Моцарта дважды встречалось такое решение.

Поэтому естественно предположить, что Тринадцатая и Четырнадцатая сонаты стали «как бы фантазиями» вследствие стремления Бетховена по-новому ощутить единство цикла: а именно, представить его в качестве непосредственно воспринимаемого единого процесса. Об этом говорят следующие факторы:

– ремарки attacca subito – в Тринадцатой сонате между всеми частями, в «Четырнадцатой» (так называемой «Лунной») – между первой и второй; кроме того, в Тринадцатой сонате концы частей (кроме, естественно, последней) маркированы двойной нежирной чертой – то есть цикл фактически собран в единую большую композицию);

– повторение темы медленной части (Adagio con espressione) Тринадцатой сонаты в ее Финале. Правда, эту медленную часть можно воспринимать как расширенное контрастное вступление к Финалу – точно такая же картина будет в Двадцать первой сонате (известной как «Аврора»), включая ремарку attacca subito и отсутствие жирной черты; а также в Двадцать восьмой (отсутствие жирной черты). Правда, в «Авроре» вторая часть имеет обозначение Introduzione (Вступление), в Тринадцатой оно отсутствует, возможно, в силу трактовки всего цикла как единого построения, внутри которого неуместно вступление;

– еще один прием, связанный со свободой режиссирования времени. А именно: фантазия предполагает сопоставление контрастных разделов в различных темпах. В Тринадцатой сонате в Первой части крайним разделам Andante противопоставлен средний – Allegro. Но интересующий нас сейчас прием касается Финала Allegro vivace. В его коде, как уже говорилось, возвращается тема Adagio, совершенно по-новому выполняя обычную для Бетховена функцию замедленного размышления перед окончанием. Но после Tempo I (так обозначена тема Adagio), в трех заключительных строках, стоит уже не Allegro, а Presto. Иными словами, в коде темп ускоряется.

Последний из названных приемов существенно расширил средства бетховенской темповой драматургии. Он также вполне соответствует логике риторического построения, но заметно интенсифицирует направленность времени и ощущение формы как процесса. Превышение темпа в окончании части цикла (особенно, если ему предшествовало замедление) создает эффект устранения препятствий, движение словно

«вырывается» на свободу, достигая нового уровня. Симметрия классической композиции несколько нарушается, но обретается динамичность формы как результат личностной авторской воли, усовершенствовавшей логику риторического высказывания в духе нового столетия.

Прием ускорения темпа в завершающем построении Бетховен использовал чаще в финалах: в Пятнадцатой сонате (Allegro ma non troppo – Piu Allegro quasi Presto), Шестнадцатой (Allegretto – Adagio – Tempo I – Adagio – Presto), Двадцать первой (Allegretto moderato – Prestissimo), Двадцать второй (Allegretto – Piu Allegro). А в Двадцать третьей сонате (известной как «Аппассионата») он применен и в первой части (Allegro assai – Piu Allegro), и в Финале (Allegro, ma non troppo – Presto), более того, он ложится в основу оригинальной драматургии времени «Аппассионаты».

Фантазийные качества «Лунной» сонаты, как ни странно, выявлены не столь явно, как в Тринадцатой: ремарка attacca subito присутствует только между первой и второй частями, цикл компактный и состоит из трех частей, а самое главное, внутри частей отсутствуют сопоставления разделов в контрастных темпах (два такта Adagio перед завершением Финала Presto agitato – пример локального замедления перед окончанием, неоднократно опробованный ранее). Так почему же это «как бы фантазия»? Вероятно, сыграл роль, во-первых, особый облик знаменитой первой части, опирающейся на принципы барочного формообразования[180], Кириллина[181]), особенно характерные для композиций прелюдийно-фантазийного плана. Во-вторых, предельно откровенный перенос «центра тяжести» цикла в Финал, направленная устремленность к этому Финалу, в котором сдерживавшаяся в предыдущих частях энергия вырывается на свободу. Наконец, отсутствие тематических реминисценций между частями «Лунной» не препятствует ощущению предельного единства материала во всем цикле: мотивные, фактурные, ритмические, тембро-регистровые, гармонические связи поддерживают ощущение, что Финал говорит о том же, что и Первое Adagio sostenuto, но совсем другим способом и с другой интонацией. Подобная финалоцентричность, открытая в «Лунной», с новой силой утвердится в поздних сонатах – особенно в № 28, 30 и 31.

В дальнейшем Бетховен больше не будет связывать свои сонаты с жанром фантазии, но очевидно, что «прививка» этого жанра будет иметь разнообразные и долговременные последствия – вплоть до поздних сонат (например, в первой части Тридцатой сонаты дважды сопоставляются разделы Vivace, ma non troppo и Adagio espressivo, а в Финале Тридцать первой – Adagio ma non troppo, Arioso dolente и Fuga, Allegro, ma non troppo).

Одно из самых ближайших по времени таких последствий – Семнадцатая соната, и в первую очередь ее Первая часть. Еще в Финале Седьмой мы отмечали игру с ожиданиями и нарушениями ожиданий – в результате сама тема представала как процесс своего становления. Но тогда это была именно «скерцозная» ситуация: поиски итога, суть которого, как оказалось, в самой «игре в финал».

Для начальных тем первых бетховенских аллегро и прежде была характерна их насыщенность внутренним развитием, особенно во Второй,

Третьей, Пятой, Седьмой, Одиннадцатой сонатах. Но в Семнадцатой начальная тема – это интенсивный и драматический процесс поисков, более того, она функционально двойственна: благодаря опоре на доминанту, резким тональным и темповым перепадам главная тема обретает черты вступления; настоящая же устойчивость тоники ощущается только с началом связующей партии. Но небывалая экспрессия достигается тем, что все же это именно главная тема, именно она «мечется» между полярными противоположностями: величественным покоем мажорного трезвучного арпеджиато и шквалом интонаций ламенто. Темп становится сильнейшим выразительным средством в становлении главной партии: на ее протяжении он меняется четыре раза (Largo – Allegro – Adagio – Largo – Allegro). В репризе разделы Largo увеличены за счет введения речитативов, что еще больше сближает сонату с фантазией.

Идея квази-импровизационного становления главной темы «прямо на наших глазах» продолжена в следующей, Восемнадцатой сонате. Поиски кадансового квартсекстаккорда сопровождаются ritardando на протяжении четырех тактов с ферматой: замедлению подвергаются аккорды в характерном ритме из трех коротких длительностей и одной длинной – в сущности, тот же ритм, что будет играть ведущую роль в «Аппассионате» и Пятой симфонии.

В главной партии первой части «Аппассионаты» (при том, что ее образный строй ассоциируется скорее с Семнадцатой сонатой – Бетховен объединил их в связи с «Бурей» Шекспира) внутреннее становление главной темы ближе Восемнадцатой: здесь не смена темпов, а замедление в срединном элементе темы, при том, что и их ритмическая близость очевидна. При этом «Аппассионата» чрезвычайно далека от скерцозности Восемнадцатой, она представляет драматический поиск, еще более напряженный и «взрывной», чем в сонате с речитативом.

Более того, пожалуй, весь цикл «Аппассионаты» развертывает одну темпо-ритмическую модель, концентрированно данную именно в главной теме: исходный импульс – задержка (замедление) – «взрыв» в виде шквалообразных пассажей. Интересно, что наряду с ремарками ritardando и poco ritardando Бетховен в ряде случаев выписывает существенное замедление посредством длительностей, без смены темпа.

Единство (постоянство) базового пульса – условие максимальной выразительности Первой части, с ее мгновенно меняющимися состояниями и фактическими темпами. «Задержка» появляется сразу же в конце первого трехзвучного мотива: в сущности, это «выписанная» фермата – вместо четверти с точкой (как будет дальше, при подъеме мелодии вверх) звучит половинная с точкой, залигованная с четвертью с точкой. И именно «задержка» становится переломным моментом в развитии: мелодия меняет свое направление, активно устремившись вверх. Далее, как и в Семнадцатой сонате (только не на малую терцию, а на малую секунду), происходит тональный сдвиг, словно символизирующий попытку «опробовать» какую-то другую возможность, найти верный вариант. Но после сдвига неустойчивость и неуверенность нарастают и дальше: звучит знаменитый ритм (связываемый применительно к Пятой симфонии со стуком судьбы в дверь), и именно на нем (как и в Восемнадца-

той сонате) происходит poco ritardando, готовящее «взрыв» – низвергающийся пассаж a tempo.

Интересно, что во втором предложении главной партии еще один «взрыв» дается там, где прежде была «задержка»: вместо длящегося на пианиссимо тонического тона неожиданно «вторгаются» мощнейшие синкопированные аккорды (фортиссимо), еще больше увеличивающие общую протяженность темы.

Подобная темповая драматургия складывается и в масштабе экспозиции. Побочная тема, по контрасту к «взрывной» и предельно драматической главной, дает образ устойчивости, энергичной, но нежной силы (авторская ремарка dolce – жаль, что обычно пианисты, загипнотизированные штампом о непременной презумпции героики в музыке Бетховена, ее игнорируют). Несмотря на контраст, побочная тема идет в том же темпе, что и главная (это отмечал еще Метнер), но ее каденция представляет собой резкую смену настроения и новое погружение в «поиски» и «неуверенность», сопровождающееся фактическим замедлением. Собственно, изложение темы занимает 6 тактов (тема не доведена «до конца» – до завершенной квадратной структуры, и ее каденция продолжается уже совершенно в других условиях: в одноименном миноре, в другой фактуре и ритмической организации), расширенная каденция темы занимает целых 10 тактов.

После столь тщательно рассчитанного «замедления» в процессе «поисков» происходит очередной «взрыв» – вторгаются бурные фигурации заключительной партии.

Однако подобная же драматургия воспроизводится и в масштабе всей Первой части «Аппассионаты». Бурная заключительная партия репризы не становится последним словом, а переходит в коду, которая, как нередко бывает в драматических произведениях Бетховена, сначала берет на себя функцию «второй разработки», после чего выполняет и свою собственную функцию. Перед завершающим разделом коды происходит очередное замедление – столь выразительное, что воспринимается почти как «остановка» – «зависание» на четырехзвучном ритме, на неизменной уменьшенной гармонии при постепенном ritardando, на протяжении четырех тактов «тормозящим» Allegro assai (темп первой части) до adagio, да еще с ферматой в последнем такте.

И после этого дается новый, последний в первой части, «взрыв». Но как можно было его достичь, если все возможности ускорения были уже исчерпаны? И Бетховен ускоряет общий темп, указывая «Piu Allegro». Ускоренная побочная тема, помещенная в фа минор и из-за этого утерявшая свое нежное величие, буквально проносится, по пути еще и хроматически деформируя свою ткань. Такое завершение первой части стало логическим завершением исходной темпово-драматургической идеи, а главное, оно ярко подчеркнуло драматичность и устремленность процесса к новому качеству. Об акцентировании процессуальной стороны формы первой части «Аппассионаты» говорят еще и следующие вещи:

– отсутствует повторение экспозиции, что усиливает общее движение вперед. Напомню, что только в первых Allegro (первые части, не являющиеся сонатными аллегро, сейчас не принимаются во внимание)

сонат № 23 и 27 отсутствует повторение экспозиции (правда, еще и в сонатной первой части Тридцать первой, но в ней нет ремарки Allegro, вместо него: Moderato cantabile molto espressivo). Также напомню, что в первых частях сонат № 1, 2, 6, 24 и 25 повторяются не только экспозиции, но и разработки с репризами вместе;

– в репризе главная тема звучит на доминантовом органном пункте, что парадоксально придает ей значение как бы «предыкта» к репризе (а в экспозиции, аналогично Семнадцатой сонате, благодаря доминированию неустойчивости, она имела нечто от «вступления»). Подобное «наложение функций», несомненно, способствует драматургической процессуальности всей композиции. Но есть и еще один штрих: пульсирующий органный пункт в главной теме репризы не дает возможности тех замедлений, которые составляли ее главный «нерв» в экспозиции. В результате главная тема теперь словно «выпрямляет» свое время («стрелу времени»), устремляясь к неведомому итогу.

Подчеркнутая процессуальность охватывает также и весь трехчастный цикл «Аппассионаты»: ее Вторая и Третья части идут без перерыва (обозначение attacca l'allegro). Но главное, что и в масштабе цикла воспроизводится все та же темповая драматургия. Во второй части – Andante con moto, с ремаркой dolce – происходит постепенное ускорение движения (уменьшение ритмической единицы вдвое в каждой последующей вариации – в теме – четверти, потом – восьмые, шестнадцатые, тридцать вторые) и столь же постепенное «вознесение» из низкого регистра в самый высокий. Такое постепенно-ступенчатое ускорение (при постоянстве пульса) не имеет характера ни «взрыва», ни «вторжения» каких-то стихийных сил – напротив, это нежное расцвечивание и все большее «пробуждение к жизни» очень простой и даже аскетичной темы. Однако последняя вариация берет на себя функцию репризы, возвращая первоначальное движение темы, что на фоне предыдущего развития воспринимается как остановка, а регистровые переклички отдельных фраз темы вносят элемент если не прямых поисков дальнейшего пути, то – увеличение возможностей выбора. Диалог же регистров усиливает контрасты и в целом – неустойчивость. И если сама тема и все предыдущие вариации без всяких задержек завершались тоническим устоем, то в последней – вместо ожидаемой тоники – уменьшенная гармония – два аккорда с ферматами. Таким образом, уменьшенные аккорды оказываются лейтгармонией «ожидания и взрыва» для всего цикла.

В роли следующего «взрыва» выступает Финал (открывающий его скандированный уменьшенный септаккорд, повторенный 13 раз, производит именно такое впечатление). Темп Финала поначалу не слишком быстр: Allegro, ma non troppo. Однако в общей драматургии цикла важены не только темп, но и постепенное увеличение продолжительности «стихийного» движения – Финал пронизан им весь – почти от начала до конца. Упомянутое «почти» связано как раз с уже знакомой нам логикой: перед репризой происходит очень заметное замедление (полностью «выписанное» длительностями) также на уменьшенной гармонии. Поскольку в Финале повторяются разработка и реприза вместе (экспозиция, как и в Первой части, – без повторения), то и соответствующий

подход к репризе также звучит дважды. Сказанное не противоречит отмеченному ранее стремлению Бетховена усилить процессуальность развития. В условиях непрерывного движения повторение способно накапливать напряжение (чем, кстати, воспользуется Шопен в фа-минорной Фантазии) и даже создавать ощущение некоторой остановки развития перед важным событием. В Финале «Аппассионаты» таким последним важнейшим событием – неистово-драматическим итогом всего цикла – стал темповый сдвиг в коде: Presto после Allegro, ma non troppo.

Следующим этапом в расширении свободы организации времени стала Двадцать седьмая соната. Прежде всего, обращает на себя внимание совершенное отсутствие итальянских темповых указаний (итальянские внутритекстовые указания типа cresc., ritardando, in tempo остаются). В первой части: Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck (Оживленно, с чувством и выразительно). Видимо, старые термины (которые все были итальянскими) перестали удовлетворять Бетховена в случаях, когда требовалась большая смысловая индивидуальность и замысел был подчеркнуто личным. Интересно, что Бетховен постепенно возвращается к итальянским темповым обозначениям: в 28-й и 30-й сонатах сосуществуют немецкие и итальянские, в 29-й, 31-й и 32-й – итальянские. При этом важно отметить, что двуязычные обозначения не являются точными переводами: немецкие слова превосходят итальянские бóльшей направленностью на индивидуализированный смысл.

Замедление темпа и раньше встречалось внутри главных тем бетховенских сонатных аллегро и были связаны с обнажением процесса становления темы, то есть и с обнажением отдельных ее мотивов – строительных элементов. Главная тема Двадцать седьмой, несмотря на диалогические сопоставления форте и пиано, все же представляет собой значительно более единое высказывание, в котором объединяющим началом является лирическая интонация. На первый взгляд, двукратное чередование форте и пиано в самом начале темы – обычный и привычный со времен Моцарта контраст мужественного и женственного элементов. Но здесь эти элементы почти одинаковы (различие только в динамике и массивности фактуры) и складываются в единую мелодическую линию, словно охваченную единым лирическим порывом.

Дважды в этой теме проставлено ritardando. Сначала – в окончании первого шестнадцатитактного построения, вопросительно остановившегося на доминанте. Такое замедление с остановкой вполне соответствует ситуации ожидания какого-то важного события. И действительно, в последующем построении темы значительно повышаются уровень экспрессии и лирическая непрерывность высказывания. А вместе с последней – и свобода «дыхания» музыкальной речи. Она (свобода) настолько по-новому прочувствована, что даже заключительная (полная, совершенная) каденция темы сопровождается ремаркой ritardando. Такого в сонатах Бетховена еще ни разу не встречалось: замедление могло быть только в преддверии ожидаемой новой фазы развития и подчеркивало внутреннюю напряженность ситуации. Здесь – другое: тема замедляется в момент своего завершения, гармонического и ритмического разрешения, спада напряжения. Пульсация замедляется не от плотно-

сти «информации», а от ее снижения, от исчерпания энергии. Это – почти романтическая свобода. Еще одно новшество, появившееся в Двадцать седьмой сонате, – обозначение accelerando в самом конце Финала (за пять тактов от конца).

Собственно, сама ситуация довольно типична: перед окончанием на протяжении четырех тактов Бетховен ставит ritardando, новое же – в постепенности не только замедления, но и последующего восстановления темпа. Accelerando занимает три с половиной такта, после чего дается ремарка a tempo. Интересно, что Бетховен максимально детализирует и динамику данного завершения, создавая ощущение мягкого «ухода» (что тоже может ассоциироваться с романтической образностью), а не активного, энергичного подведения финальной черты: accelerando действует одновременно с crescendo, в конце которого выставлено, однако, пиано, а уже через полтакта (на двух последних ритмических долях) – пианиссимо.

Приемы, примененные Бетховеном в Двадцать седьмой сонате, значительно усилены в пяти последних, «поздних» сонатах. В Двадцать восьмой при переходе от медленной части (ее немецкое обозначение: Langsam und sehnsuchtvoll – «медленно и с томительной тоской», итальянское значительно проще: Adagio, ma non troppo, con affetto) к Финалу Бетховен предписывает постепенное нарастание скорости. От реминисценции начальной темы первой части (ее темп – Allegretto) stringendo в течение двух тактов приводит к Presto, а еще через один такт начинается Финал Allegro.

В первой части (Allegro con brio ed appassionato) Тридцать второй сонаты, при переходе от побочной темы репризы к коде, темп сначала замедляется (собственно, первое замедление происходит еще в самой побочной партии: meno allegro – ritardando – Adagio – Tempo I), а затем, при переходе к стремительной, энергичной коде, постепенно ускоряется (meno allegro – ritardando – poi a poi sempre piu allegro – Tempo I). То есть, темповые колебания теперь могли становиться волнообразными, с постепенным замедлением и ответным ускорением.

Особняком (даже в контексте позднего бетховенского стиля) стоят медленные вступления к финалам Двадцать девятой и Тридцать первой сонат. Несмотря на отсутствие ремарки attacca в конце третьей части Большой сонаты для молоточкового фортепиано (Adagio sostenuto, Appassionato e con molto sentimento), медленное вступление к Финалу естественно воспринимается как связка между частями, тем более что все параметры ее ткани обладают редкой свободой. Частые смены темповых указаний (десять на протяжении полутора страниц нотного текста) свидетельствуют о максимальной свободе высказывания (Largo – Un poco piu vivace – Tempo I – Allegro – фермата – Tempo I – далее без тактовых черт: фермата – a tempo – accelerando – Prestissimo – ritardando – и наконец, темп Финала: Allegro risoluto).

Не менее впечатляет свобода организации времени в финальном Arioso dolente и Фуге из Тридцать первой сонаты. Ее фантазийно-речитативное вступление содержит всего четыре строчки нотного текста, причем три из них совсем без тактовых черт, при этом темп меняет-

ся шесть раз (Adagio, ma non troppo – Piu adagio – Andante – Adagio – ritardando – Meno adagio – Adagio – Adagio, ma non troppo, темп Ариозо). Нередко темп меняется после двух-трех аккордов, а в подходе к Финалу Двадцать девятой Бетховен ставит фермату над паузой на первой доле такта, имеющей длительность восьмую с двумя точками! Ясно, что подобные указания скорее могут служить выражением авторского намерения, нежели точной мерой времени. И все же не может не обратить на себя внимания тот факт, что Бетховен стремится предельно точно передать все самые малейшие изменения скорости движения. Степень свободы, им достигнутая, вполне может быть сравнима с романтической свободой организации времени. Однако Бетховен не пришел к переосмыслению понятия tempo rubato, как это сделают Шопен и другие романтики, доверив исполнителю свободно интерпретировать свободу организации времени. Вместе со своим собственным, авторским музыкальным временем он стремится как можно тщательнее организовать и время исполнительских интерпретаций и пытается «уложить» поток свободно меняющего скорость высказывания в «гранитное русло» детализированных темповых обозначений (если перефразировать известные слова Р. Роллана). Это означает, что он достиг невиданной прежде свободы в организации времени, но еще до конца не ощутил метрическую пульсацию в качестве столь же «свободной стихии», дышащей согласно романтическому темпо рубато. Впрочем, по факту (хотя бы даже и «от противного») свободное дыхание времени все равно вошло в его музыку, открыв путь последующим романтическим преобразованиям. Размышляя об особой сложности и детализированности темповых (в том числе метрономических) указаний в поздних произведениях Бетховена, Л.В. Кириллина пишет: «Зачем же Бетховену понадобилась столь разветвленная система обозначений, если она в любом случае оставалась приблизительной? Видимо, для того, чтобы перебросить хотя бы подобие смыслового моста между двумя эпохами и любой ценой донести до окружающих свои намерения, коль скоро на традицию полагаться было больше нельзя»[182]. Что именно так и обстоит дело, доказывает гораздо бóльшая свобода самого Бетховена при исполнении своей музыки в сравнении с указаниями в нотах.

Пожалуй, наиболее непосредственно новая свобода дыхания метра проявилась в тех небольших локальных отступлениях от темпа, которые выходят за рамки приемов риторического времени, усвоенных Бетховеном с самых ранних сонат (ситуация ожидания нового события, ожидания формирования темы из отдельных мотивов, ожидания конечной развязки). Заметим, что все старые приемы остаются в силе и часто включаются в новые ситуации. Например, ласковая лирическая тема, открывающая первую часть (Allegretto, ma non troppo) Двадцать восьмой сонаты, сначала не отклоняется от пульса, но при повторении того же материала во втором предложении Бетховен ставит poco ritardando и фермату в конце фразы. В чем дело? Тема, в отличие от Семнадцатой, Восемнадцатой или Двадцать третьей сонат, казалось бы, сразу же «нашла себя», однако в ее непринужденном течении чувствуются и неуверенность, и некоторая (но уже не сводящаяся к риторике) вопросительность.

Как пишет Л.В. Кириллина об этой теме, «Вместо экспозиционного утверждения – череда повисающих в воздухе вопросов, вместо благостной устойчивости – непрерывная подвижная изменчивость. Это, собственно, и придает музыке характер неуловимой грезы, лишенной, однако, оттенка безнадежной недосягаемости»[183]. Звучащая по бóльшей части на доминантовом басу тема невольно приобретает некоторые черты если не вступления, то вступительности, как будто хочет что-то предварить. Однако после ritardando во втором предложении наступает не новый важный тематический элемент, а развитие все того же материала, но достигающее гораздо бóльшей полноты, многозвучия и экспресии. Как это похоже на спонтанно-неожиданные романтические нарастания!

Начиная с Двадцать седьмой сонаты, появляются, наряду с обозначениями ускорения, указания сдерживать движение там, где прежде они у Бетховена не встречались: в заключительных каденциях или же внутри тем, на первый взгляд не предполагающих таких замедлений или даже звучавших прежде без замедлений (например, обе основные темы первых частей Двадцать девятой, Тридцать второй сонат, основная тема второй части Тридцать первой). В отличие от риторических ситуаций ожидания, в приведенных случаях невозможно сказать, чем, собственно, вызваны эти неожиданные замедления. Возможно, они связаны с желанием Бетховена «рассмотреть» важный для него элемент «под микроскопом», чуть приостановиться на нем, как бы задумавшись, придавая ему тем самым бóльшую глубину и загадочность.

Ясно одно, что ощущение времени, к которому пришел Бетховен в своих поздних произведениях, позволяло делать такие замедления или ускорения где угодно, и чаще всего, в отличие от предыдущих сонат, в совершенно неожиданных местах. Теперь время «искривляется» не обязательно в соответствии с риторическими нормами, а повинуясь авторской воле. Композитор обрел возможность гораздо более свободно режиссировать интонирование во времени – или, что то же, режиссировать музыкальное время как выражение индивидуализированных смыслов.

Диалектика классической и аклассической формы в фортепианной миниатюре Шумана

Шуман – ярчайший романтик, создатель новых форм, жанров, средств выражения – был постоянно устремлен к идеалу классически совершенной формы. Об этом свидетельствуют и самокритика Шумана в отношении «Карнавала», и его критические реплики в адрес Берлиоза, Листа и даже Шопена.

При том, что музыка для Шумана стала сферой воплощения самых фантастических образов, грез, мечтаний, она всегда осмыслялась им как Гармония, искусство сотворения завершенных и совершенных форм. Антитеза классического и романтического как бы невольно заостряется Шуманом в силу особенностей его натуры; она далеко не всегда прихо-

дит к разрешению (как у Шопена или Мендельсона). Любопытно, что это заострение антитезы подчас провоцирует на ее упрощенное, поверхностное осмысление – скажем, ранний, романтический Шуман, и поздний, классический; или новые, свободные формы и традиционные – на самом же деле она присутствует в каждой мельчайшей клеточке музыкальных форм Шумана, и цель моего экскурса – показать ее действие и различные модификации в небольших фортепианных пьесах на разных этапах шумановского пути.

Предварительно сделаю два небольших терминологических примечания. Термин «форма» понимается здесь не только как тип композиции, но прежде всего как художественная форма, то есть вся совокупность выразительных средств, одухотворенная замыслом и приведенная в систему (куда, конечно, входит и композиция).

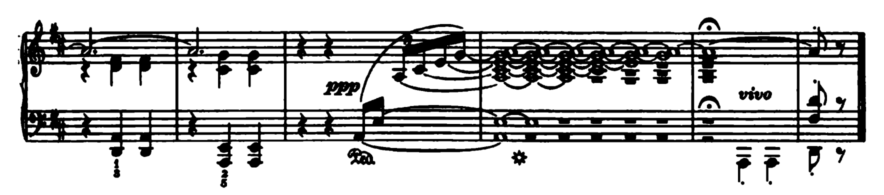
Второе примечание касается пары «классический – аклассический». Романтическое искусство (не эстетика, не мироощущение, а именно искусство), как оно существует в исторически сложившейся реальности, всегда является ареной диалектического взаимодействия двух сил: силы, устремленной в бесконечное, стремящейся выразить невыразимое, силы, открывающей все границы искусства, так что оно в идеальном, смысловом плане сливается с жизнью, философией, психологическим миром человека и т.д., и силы, направленной на конструирование формы, силы, замыкающей и искусство в целом, и отдельное произведение в некий мир в себе. Словом, романтическая форма предстает как напряженный синтез классических и аклассических тенденций, допускающий очень различные степени их соотношения. В особенности это касается музыки *первой* половины XIX века, теснейшим образом связанной с концепцией классической формы.

В начале пути («Бабочки») Шуман как бы всецело отдается стихийности и романтической свободе и в фортепианной миниатюре находит средство для воплощения мысли, словно гонимой романтическим порывом. На этом этапе миниатюра мыслится Шуманом только как элемент цикла, как мимолетное звено в открытом ряду мгновений. И эта открытость отдельных миниатюр глубоко связана с их внутренней организацией. Обращает внимание повышенная ритмическая активность музыки «Бабочек». Ее корни – в танцевальном, вальсовом движении, однако Шуман питает особое пристрастие к наиболее характерным ритмическим рисункам: пунктирному ритму, синкопированию и т.д. Излюбленный прием Шумана – ритмическая остинатность краткой, острохарактерной ячейки – превращает весь период и малую форму скорее в *серию импульсов*, объединенных одним стремлением, чем в уравновешенную конструкцию. Этим достигается особая интенсивность эмоционального состояния, которое властно, может быть, даже магически охватывает слушателя, а также активизируется движение – как пробегание (а не процесс развития), словно подхлестываемое какой-то стихийной силой. Ощущению пробегаемого, и потому как бы фрагментарного, а не внутренне завершенного момента способствует и тенденция к открытости формы, колеблющая кажущуюся архитектоничность внешне «правильных» квадратных построений. Открытость формы часто усилива-

ется и средствами гармонической логики. Очень часто и впоследствии Шуман будет строить свои периоды из двух совершенно одинаковых предложений, из которых второе имеет то же неустойчивое окончание на доминанте, что и первое.

Вообще Шуман мало заботится о торможении движения, о логической подготовке окончания. Как отметила Н.С.Николаева, «тематизм в фортепианных миниатюрах Шумана нарушает классическую трехфазность – ядро, развитие, завершение»[184]. Иными словами, он нарушает общую логику и завершенность классической формы. Однако при этом остается нетронутой традиционная ритмическая концепция: во-первых, почти безраздельное господство квадратных построений и, во-вторых, единство движения, ритмической пульсации – то, что нередко нарушал уже Бетховен, но Шуман именно в подчеркивании этого единства находит средство необычайной романтической интенсификации эмоционального напряжения. И, как известно, Б.Л. Яворский в таком значении моторного начала в музыке Шумана видел ее еще не преодоленную связь с предшествующей эпохой. И действительно, квадратные построения возникают скорее по инерции – на этом этапе Шумана гораздо больше интересует сама музыкальная материя, а не архитектоника композиции (поэтому, собственно, его так удовлетворяла миниатюра).

Каждая пьеса «Бабочек» одновременно и часть, и в то же время, при всей своей неустойчивости, и некое целое, воплощающее уникальный образ, не зависящий ни от какого контекста. При этом и весь цикл совершенно так же открыт, как и каждая отдельная миниатюра. Возвращение темы первого номера в Финале формально образует арку и вроде бы замыкает круг, но музыка Финала не столько завершается, сколько постепенно исчезает: мотив сокращается последовательно на один звук, и так же «испаряется» доминантсептаккорд в заключительной каденции.



Шуман. «Бабочки», окончание Финала

Все затихает, бьют часы (шесть утра) – и это не только звукоизобразительный прием, но и как бы перевод, «раскрытие» музыкального времени в реальное. Такой же прием с «боем часов» в заключении цикла Шуман использует и в «Танцах Давидсбюндлеров».

Итак, «Бабочки» – неповторимое начало шумановской миниатюры, воплотившее романтическую открытость формы со всей первозданной непосредственностью. В дальнейшем Шуман не мог миновать освоения принципов классической завершенной формы – от периода до крупных масштабов. И прежде чем это освоение стало осуществляться на территории традиционных жанров в 1840-е – 1850-е годы, оно началось в условиях романтически открытой формы цикла миниатюр. На фоне свободной калейдоскопичности «Бабочек» в «Карнавале» и особенно

«Симфонических этюдах» более отчетливо проявилась логика финального процесса, который дает синтез классической завершенности (что выражает известная формула Б.В. Асафьева imt) и аклассической открытости и динамичности. Идея процесса проникла в шумановские циклы миниатюр под влиянием вариационной формы (вспомним, что «Бабочкам» ор. 2 предшествовали Вариации ABEGG ор. 1). В «Симфонических этюдах» эта форма обретает особую динамичность и масштаб, а в «Карнавале» она романтически вуалируется под маской цикла миниатюр. Введя свои загадочные «Сфинксы», Шуман дал ключ к прочтению всего цикла как процесса, показав, что пестрая череда образов – не что иное, как метаморфозы скрытого, неслышимого основания, «вариации без темы» (Шуман сам употреблял это выражение, правда, в отношении не «Карнавала», а «Арабесок»). Открытость некоторых пьес в контексте цикла усиливается дополнительными средствами. Так, «Флорестан», благодаря тональной неустойчивости и обилию внезапных контрастов (если не сказать перепадов) настроений, можно условно назвать разработкой без темы, не имеющей даже завершения, а, подобно предыкту, переходящую в следующую пьесу – «Кокетку». А «Реплика» очень напоминает лирическую резюмирующую постлюдию или кодетту. Крайние пьесы образуют хоть и иронично-карнавальную, но все же определенную арку, придающую завершенность всему циклу.

Содержание процесса, осуществленного в «Карнавале», можно охарактеризовать как постепенное усиление человечности и искренности выражения в условиях карнавально-игрового мира. Здесь впервые намечается принцип сквозного развития контрастного соотношения двух образов, который позже станет основным в «Крейслериане». Пара масок («Пьеро» – «Арлекин»), затем вымышленных персонажей («Эвсебий» – «Флорестан»), затем реальных людей («Шопен» – «Эстрелла») – все это образует соответствующие параллельные линии интонационного развития.

Ряд циклов, выросших на танцевальной основе, был завершен «Танцами Давидсбюндлеров» (во второй редакции слово «танцы» исчезло), где Шуман развертывает перед нами целую серию портретов всего только двух героев (Флорестана и Эвсебия, вышедших из «Карнавала»). Иными словами, пытается передать свой собственный мир во всей его полноте и неуловимой изменчивости. В письме к Кларе автор писал о «Танцах...»: «Я думаю, что они совсем иные (разр. Шумана – *К.З.*), чем «Карнавал», и относятся к нему, как лица к маскам»[185]. В «Давидсбюндлерах» Шуман вновь возвращается к открытой форме почти в чистом виде и создает ее наиболее яркий образец. С этой точки зрения интересно посмотреть на завершение цикла: после (семнадцатой) пьесы, которая могла бы претендовать на роль финала (подытоживающим характером интонаций, реминисценцией второй пьесы), следует еще одна. Шуман следует здесь не формально-логическому конструктивному принципу, а желанию сказать напоследок самое сокровенное, личное.

Исключительно важное значение с точки зрения завершенности процесса имели «Симфонические этюды». Линия сквозного, направленного интонационного развития здесь выходит на первый план как совершен-

но осознанная творческая задача. Вспомним слова Шумана: «Мне хочется постепенно развить из похоронного марша величавое победное шествие и, кроме того, внести в сочинение некоторый драматический интерес». Возможно, слово «симфонические» для Шумана несло представление о большой форме как завершенном целом. Определенность процесса усилена здесь определенностью начала и конца как качественно противоположных состояний. Логика построения целого, присущая классическим вариационным циклам, дорастает до полного преобразования исходной темы. Логика и направленность динамики развития были настолько важны для Шумана, что ради этого он исключил из цикла несколько прекрасных миниатюр. Пожалуй, здесь впервые аклассическая устремленность процесса полностью обуздывается классической логикой финальности и завершенной формы.

Наконец, смягчение открытости композиции и усвоение принципов завершенной формы осуществляется и в пределах отдельных миниатюр. В особенности это относится к «Фантастическим пьесам». Пожалуй, это первый из шумановских циклов, пьесы которого (именно в силу полноты развития и завершенности формы) вполне могут существовать, исполняться и мыслиться отдельно, вне цикла. При этом цикл в целом дает один из самых выразительных примеров открытой драматургии, не знающей четко фиксированных граней («от» и «до»), он на новом этапе воплощает романтическую калейдоскопичность «Бабочек».

Внутренняя полнота развития и новое качество формы заметно проявляются даже в такой разомкнутой миниатюре, как «Отчего?». Ее открытость – это неизбывность романтического вопроса, так выразительно переданного типичным шумановским приемом мотивно-ритмической остинатности. Но теперь остинатное повторение становится основой внутреннего движения образа. Имитационное и гармоническое развитие исходного мотива, его все новые и новые мелодические прорастания не просто внушают эмоциональное состояние, а очерчивают волнообразную линию его жизни (зарождение – расцвет – угасание). Поэтому возвращение к начальному варианту мотива в конце пьесы, утверждая неразрешимость вопроса, все же вносит и момент свершения, успокоения, растворения в тишине.

Таким образом, классические принципы (завершенность, полнота, гармония) ни в чем не ограничивают аклассическую свободу и устремленность в бесконечное, а сливаются с ними воедино, образуя тем самым романтическую форму. Пожалуй, наибольшим приближением (в условиях цикла миниатюр) к идеалу романтической формы стала «Крейслериана». Подчеркну, что здесь одинаково важны все связи между составляющими, в том числе и «идеальность формы», то есть присутствие в ней вечных классических принципов, отрицаемых при этом в качестве классических. В этом, собственно, и кроется внутренняя диалектика романтической формы. В «Крейслериане» сходятся нити практически от всех предыдущих шумановских опусов. Мы видим здесь столь же открытую и свободную форму, как в «Бабочках», но при этом вобравшую в себя: а) детализированную разработанность и полноту выявления каждого состояния («Фантастические пьесы»), б) предельное заострение кон-

трастной антитезы («Карнавал», «Давидсбюндлеры») и в) последовательность развития этой антитезы, не уступающую логике сцеплений и связности вариационного цикла («Симфонические этюды»). Но, собственно, сквозное развитие контрастного соотношения (бурно-драматические минорные пьесы и просветленные мажорные) – это не что иное, как романтическое производное от сонатности, которая «отпущена на свободу» и композиционно уже ничем не напоминает о риторике сонатной формы.

Интересно, что в то же самое время Шопен (во многих отношениях антипод Шумана) пришел к такой же высвобожденной, открытой, распрямившейся из замкнутой симметричной формы в открытую спираль «постсонатности» в цикле прелюдий. В «Крейслериане» цикл миниатюр (8 фантазий) как бы перерастает свои рамки и вот-вот готов превратиться в единую сквозную композицию, отдельные части которой (несмотря на их внутреннюю полноту) совершенно не вычленимы из контекста.

Название цикла не случайно отсылает к Гофману, в особенности к его знаменитому роману, в котором как будто случайно переплелись два разных текста: история капельмейстера Крейслера и автобиография кота Мурра. И у Гофмана, и в «Крейслериане» Шумана мы видим уже не просто диалог (характернейший аклассический принцип нарратива), но и одновременное течение двух временных пластов, поочередно предстающих перед нашим взором. По сути, это двойные вариации без обеих тем (без начала), да и без столь определенного финала, как это было в «Карнавале» и «Симфонических этюдах».

С другой стороны, как только Шуман достиг совершенной самодостаточности в пределах отдельной миниатюры, он счел возможным выпускать в свет (кроме циклов) сборники миниатюр, не только независимых от контекста, но и созданных в разные годы независимо друг от друга (например, «Пестрые листки» и «Листки из альбома»). Калейдоскопичность и случайность сочетаний получила здесь наиболее яркое выражение (что отражено и в названиях), при том, что отдельная пьеса стала теперь ощущаться как нечто более самостоятельное. Стремление к кристаллизации завершенного, цельного момента достигло вершины, на мой взгляд, в первом «Листке из альбома» фа диез минор (ор. 99 № 4, 1841 г.). Миниатюра, которая со времен «Бабочек» воплощала краткий миг в несущемся потоке состояний, теперь отразила на себе гармонию и совершенство целого мира, о чем говорят логическая прочность (imt) и внутренняя устойчивость ее конструкции. Этот «Листок из альбома» на фоне всего шумановского творчества подобен хоралу из баховских пассионов, как бы светящему из Вечности, из сферы, вознесенной высоко над течением времени и перипетиями сюжета. Шуман создал здесь идеальный образ миниатюры и, по сути дела, ее новую концепцию (в сравнении с началом 1830-х гг.), полностью соответствующую периоду освоения традиционных форм. Если прежде многие шумановские циклы часто напоминали «вариации без темы», то теперь Шуман создал именно идеальную тему, которая легла в основу вариационного цикла Брамса.

Можно было бы много говорить о том, как благодаря всему комплексу пианистических средств: туше, педали, романтическому *tempo rubato,* новому чувству кантилены как бесконечной мелодии etc. у Шопена утвердилось не «корпускулярное», а непрерывно-«волновое» ощущение звука и звучания во времени. Но я сделаю акцент на другом аспекте: как это новое, романтическое чувство времени распространяется на композицию целого произведения.

Из всех крупных форм Шопена новое чувство времени сильнее всего проявилось в балладах (а среди миниатюр – пожалуй, в прелюдиях). В русском музыковедении баллады Шопена неоднократно рассматривались с точки зрения нетипичности их композиции. Так, Л. Мазель сформулировал закономерности построения всех четырех баллад – причем эти закономерности обнаружились не в композиционных схемах (как обычно в классификациях классических форм), а в особенностях процессуально-динамического развития баллад.

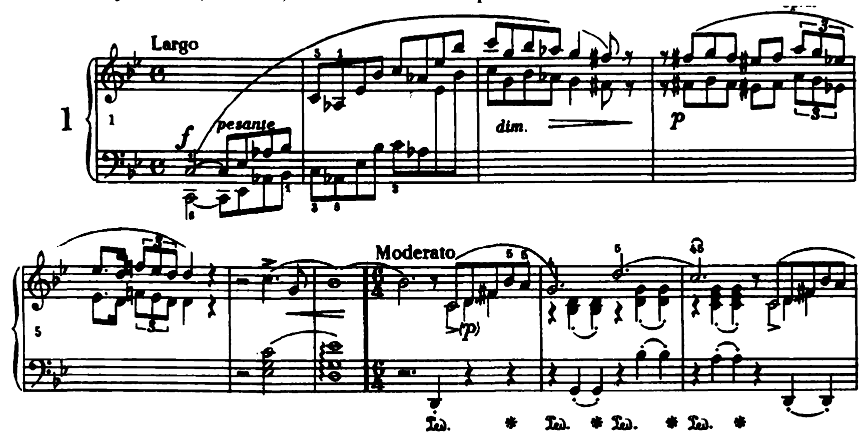
Напомню кратко выводы Мазеля. Формы всех четырех баллад разные и сильно индивидуализированные, но общее в них – это логика драматургического процесса: от лирического, созерцательного, неторопливого повествования и сопоставлений контрастных разделов – через нарастание непрерывности развития с перевоплощением образов – к бурному, активному концу. Такая логика «формы как процесса» (выражение Б. Асафьева) позволила Мазелю провести параллель с развитием литературного сюжета, в котором темы-«герои» трансформируются, меняют характер, попадают в новые ситуации и, наконец, приходят к финалу, чаще всего катастрофическому[186].

Словом, процесс, активно направленный к самому концу произведения, к новому качеству образа, берет «верх» (первенство) над симметричной уравновешенной формой классического типа, в которой, наоборот, архитектурность преобладает над необратимостью времени. Усиление процессуальности в ощущении времени – важнейшее качество романтической музыки и всего искусства.

Вторая примечательная особенность – субъективизм в конструировании времени. В романтической музыке за контрастом темпов стоит, как правило, нечто более глубинное – и даже способ взгляда на мир: стремительный поток событий может сменяться состояниями внешнего покоя, погруженности в себя, неторопливого внутреннего созерцания. Субъективизм проявляется не только в ощущении времени, в сменах взгляда на время, но и в том, что авторская воля может свободно менять местами прошлое, настоящее и будущее. А значит, причинно-следственные связи событий остаются скрытыми, точнее – переходят во внутренний, не полностью высказанный план. Конечно, это специфически литературный прием. Может ли он быть применен в музыке? По логике вещей, вроде бы – нет, так как в музыке нет событий, кроме самих звуков, течение которых из прошлого в будущее совершенно однозначно, строго закреплено и вряд ли допускает какие-то дополнительные интерпретации. Но благодаря оригинальности мышления Шо-

пена это оказалось возможным. Классическая форма выработала свои утонченные логические механизмы организации времени, и Шопен использовал их совершенно по-новому. Не случайно это произошло с наибольшей выразительностью и очевидностью именно в балладе – жанре, возникновение которого было инспирировано литературными впечатлениями и ассоциациями. Причем, как я попытаюсь показать, игра со временем и перемещения во времени – это нечто большее, нежели субъективная интерпретация или впечатление, а в некоторых случаях, пожалуй, свойства самой музыкальной структуры. Я сделаю акцент на Первой балладе, где впервые и очень ярко проявилась специфика мышления Шопена.

Уникальный эффект создается уже в самом начале баллады. Ее небольшое вступление создает образ неторопливого рассказа, воспоминания – пока еще только образ... Но вот звучит каданс вступления: «вопрос» на субдоминанте, доминанта и тоника. А где начинается главная тема? Конечно, с каденционного доминантсептаккорда, что Шопен заботливо подчеркивает двойной чертой, «разрезающей» каденцию в том месте, где никакой границы разделов вроде бы быть не может! Но в итоге получается, что именно каданс – то есть заключение, конец – стал импульсом, motto, исходным материалом главной темы.



Шопен. Баллада № 1

О чем говорит такая структура? О том, что мы застали самое окончание какого-то процесса, его итог (а о том, что мы вошли в процесс «с полуслова», красноречиво говорит начало с неаполитанской гармонией); и именно этот итог стал импульсом всего последующего рассказа. Это впечатление, продиктованное рассмотренной структурой, подтверждается и необычной конструкцией всей главной темы: ее исходный мотив (каданс) постоянно повторяется, как будто мысль, развиваясь, не может от него «оторваться» и все время возвращается к тому прошлому, из которого она вырастает.

Таким образом, главная тема воспринимается как «послесловие» к предшествующему кадансу и его развертывание. С точки зрения формы и функций ее разделов происходят парадоксальные вещи:

– вступление – это каданс, завершение чего-то, что произошло, но не звучало;

– главная тема, продолжающая (сначала повторяющая и воспроизводящая) этот каданс, а затем его развивающая – по сути дела – кода того процесса, который не звучал и от которого мы слышали только завершение. Такая структура позволяет заключить, что главная тема может быть понята как послесловие, подытоживание того, что произошло до начала звучания!

Последующее развитие начавшейся игры со временем связано с драматургией всей баллады и неизбежно требует рассмотрения ее композиционной структуры. В русском музыковедении существуют две точки зрения на композицию Первой баллады. Традиционная концепция принадлежит Мазелю и определяет балладу как очень свободную сонатную форму с целым рядом особенностей, нетипичных для классиков[187]. Но такое понимание оказалось недостаточным.

Другое понимание было изложено Ю. Холоповым в его лекциях о Шопене (пока не опубликованных). Холопов категорически возражал против определения формы баллады как сонатной, поскольку в ней нет настоящей разработки с присущим этому разделу особым типом развития – мотивным вычленением.

Сейчас я не стану вести дискуссию по проблемам сонатной формы, отмечу только, что, по мнению Холопова, Первая баллада строится как совокупность законченных разделов – как бы отдельных пьес, объединенных некоторыми общими темами. Конечно, такая трактовка не менее недостаточна, чем первая, но в некоторых случаях она более тонко определяет специфику и значение отдельных разделов баллады.

Первый из таких примеров – определение композиционной функции темы, следующей сразу после главной (ускоряющееся вальсовое движение, приводящее к быстрым, драматичным пассажам). Согласно традиционной версии, это – связующая тема. Однако Холопов обращает внимание на то, что ее тональногармоническое строение не соответствует связующей функции. В самом деле, задача связующей темы – осуществить модуляцию из главной тональности в побочную. Здесь же этого не происходит: на протяжении всей «связующей» темы с нарастающей мощью и определенностью утверждается тоника (соль минор), а переход в тональность побочной темы происходит в самый последний момент, уже после того, как «связующая» завершилась.

Что дает такая особенность? Благодаря ей «связующая» тема воспринимается как дополнение, *кода* к главной (о чем и говорил Холопов). Именно такое понимание прекрасно согласуется, во-первых, с тем, что прозвучало на грани вступления и главной темы, а во-вторых, с композицией всей баллады. Как я говорил, уже главная тема формируется как кода к вступлению, как послесловие. В таком случае облик «связующей» темы выразительно подтверждает заключительный, итоговый характер всего начала баллады. Дополнение к главной теме – быстрая «связующая» – первый раз в балладе намечает саму финальную драму, рассказ о конце которой прозвучал во вступлении.

Таким образом, все, что звучит до темы в Es-dur, представляет собой прообраз целой баллады в миниатюре – в «сжатом», еще не полностью

развернутом виде – первый круг погружения в минувшую драму. Следующий, второй круг – это и будет вся баллада. Подвижная кода к главной теме является прообразом будущей коды баллады, дающей полную картину происшедшей грандиозной катастрофы.

Конечно, все сказанное представляет собой упрощенную схему. И тем не менее, вряд ли можно отрицать, что в формообразовании Первой баллады действует принцип, нечасто встречающийся в классико-романтической музыке, – принцип проекции. Разумеется, эта проекция не столь буквальна, как, например, в формульной технике Штокхаузена; она – скорее ассоциативна. В самом начале (во вступительном кадансе) уже дан итог драмы, который затем дает две проекции на векторно направленное время. Первая проекция – пока еще в основном рассказ о прошлом – послесловие к нему (буквально «растягивание» прошлого), который мало-помалу начинает обнаруживать в себе признаки действия. Вторая проекция начинается сразу после коды первой – с побочной темы Es-dur. Эта тема – зазвучавший романтический идеал как таковой, развитие и судьба которого и составляют содержание баллады. Три проведения побочной темы (Es-dur – A-dur – Es-dur) образуют особую целостность внутри баллады. Здесь особенно примечательно, что эта целостность перекрывает грани разделов в их привычном, традиционном понимании: первое проведение – еще в экспозиции, второе – в среднем разделе. Что же касается репризы, то ее обычно считают зеркальной, однако, по сути дела, она оказалась уничтоженной в качестве особого раздела: побочная тема из-затональности Es-dur еще не может создать ощущения полноценной репризы, а следующая за ней главная – это предыкт к коде.

Уже с первого проведения мажорной темы развитие дается от лица настоящего времени, устремляясь в будущее: мы погрузились, «втянулись» в прошлое настолько, что воспринимаем его изнутри, а не как прошлое. С этой точки зрения очень показательны изменения, происшедшие с главной темой. Напомню, что в первом, экспозиционном проведении главная тема развертывалась как продолжение каденции (ее ядро: доминанта – тоника). Во втором и третьем проведениях тема звучит на доминантовом органном пункте. Таким образом, она сохраняет свою структурную связь с каденцией, но при этом переосмысляется. Изменено формально не так много, но смысл прямо противоположный: в экспозиции главная тема развивает каденцию *после* ее разрешения в тонику (после конца), а в середине и репризе та же тема образует предыкт к последующим разделам и отодвигает тонику, звучит *до* нее. Различие структурных значений создает совершенно различное качество движения во времени. В начале главная тема, будучи эпилогом, послесловием к прошлому, втягивает нас в это прошлое, а в среднем разделе и репризе она устремлена в будущее и наполнена его ожиданием.

Побочная тема Es-dur начинается с каданса, как и главная. Однако, в отличие от главной, она не воспринимается как эпилог к прошлому. С одной стороны, начало с каданса (D-T) связывает побочную тему с главной и дает понять, что в конечном счете она – о *том же*. Только теперь развитие начинает свою жизнь с самого начала: об этом говорят новая

тональность, а также та легкость, с которой развитие уходит от каданса (главная тема была «отягощена» интонацией каданса и ее повторами). Если посмотреть внимательно, то все мотивы побочной темы содержались во вступлении или главной теме. Поэтому с формальной точки зрения можно было бы сказать, что побочная тема *in Es* развивает материал, прозвучавший ранее. На самом же деле именно побочная тема представляет первозданную, «первичную целостность», в то время как в главной теме и вступлении мотивы в бóльшей степени обособлены, и это усиливает оттенок ретроспективности начального раздела баллады.

Возможно предположить, что в Первой балладе «время композиции» и quasi- «сюжетное» время не совпадают, что говорит о литературности, поэмности этой музыки. Важно подчеркнуть, что у Шопена любые эффекты литературности и присутствия quasi-«сюжетного» времени обусловлены специфической логикой собственно музыкального развития и не нарушают эту логику, а образуют «подводные течения» внутри нее.

Во Второй балладе совершенно иное соотношение композиционного и quasi-сюжетного времени; в целом можно сказать, что они почти совпадают. «Линия жизни» романтического идеала начинается с первых же тактов. Последующие проведения первой темы заметно отличаются от того, что было в Первой балладе. (Там, как и в большинстве баллад, идеальная романтическая тема развивалась путем динамизации, нарастания экспрессии и мощи звучания.) Напомню, что Вторая баллада построена как двукратное сопоставление резко контрастных темпов: Andantino – Presto. Однако ее композиционная логика вступает в непростые соотношения с достаточно простой темповой структурой. Так, возвращение медленного темпа после первого Presto создает прочное ощущение начавшейся репризы. Это, несомненно, и есть реприза первой темы, но от нее остается всего 13 тактов – вместо 45! Но тема сокращена очень необычным способом: из нее «вынут» весь участок ее внутреннего развития (с середины 7-го такта по 33-й включительно). Осталось только самое начало, обрывающееся на «полуслове», и – итог. А между ними – пауза на полтакта с ферматой. Как воспринимать такой прием? Ясно, что при повторении перед нами – не сама тема, а напоминание о ней: словно память «парит» над прошлым и свободно (фрагментарно, выборочно) воспроизводит его. Таким образом, реприза первой темы *in F*, о которой идет речь, – это мысль о прошлом. Это – еще один прием введения в композицию категории прошлого (наряду с развитием каданса в Первой балладе) и отход от концепции времени как единонаправленной последовательности событий.

После столь необычным способом сокращенной первой темы начинается разработка. Парадоксально, но именно Вторая баллада, наиболее удаленная от сонатности, содержит настоящее разработочное развитие – с вычленением отдельных элементов темы и их противопоставлением. Одно только совершенно нетипично: вся разработка идет в медленном темпе (темпе первой темы), в то время как во второй (ля-минорной) уже была достигнута значительно большая скорость движения. Разработка здесь оказалась вне активного действия, в модусе лирических воспоминаний: действие предстает всецело как внутреннее.

Прием удаления из первой темы этапа внутреннего развития продолжился в последних тактах баллады. Там точно повторен последний, зключительный фрагмент темы, который с самого первого проведения был *in a*.

Структура первой темы:

В 1 разделе (экспозиция):

В 1 разделе (экспозиция):

тематический материал	a b	a b	(Gang)	b	a	b	b	codetta
такты	2-6 6-10	10-15 15-18	18-22	22-26	27-30	30-34	34-38	38-46
тональности	*F-dur*			*C-dur*	*F-dur*		*a-moll*	*F-dur*

В 3 разделе (реприза):

тематический материал	a	b				b	codetta
такты	83-86	86-88				89-92	92-95
тональности	*F-dur*					*a-moll*	*F-dur*

Заключительный фрагмент первой темы, завершающий всю балладу, – настоящее послесловие (эпилог) после катастрофической коды. По смыслу он напоминает вопросительный, элегический каданс из вступления Первой баллады.

В коде:

тематический материал						b
такты						198-201 (204)
тональности						*a-moll*

Нумерация тактов соответствует изданию: *Шопен Ф.* Полн. собр. соч. / Ред. И. Падеревский. Т. 3. 20-е изд. Краков, 1980.

Только в отличие от Первой баллады эпилог здесь на своем месте – в конце. Но свобода обращения со временем и в этой балладе ставит Шопена в первые ряды создателей романтического искусства. Интересную точку зрения на строение Второй баллады высказал В. Бобровский, создатель теории «модулирующей формы»[188]. По его мнению, здесь одна трехчастная форма (ABA) модулирует в другую (BAB); в итоге получается:

A B A

B A B (Coda).

Пожалуй, это наиболее оригинальная схема, фиксирующая «форму как процесс». Но, как известно, описывая любое движение, мы можем его мыслить как совокупность неподвижных мгновений и их переход друг в друга либо как непрерывный, неделимый процесс. А чтобы осмыслить музыкальную форму действительно как непрерывный процесс, необходимо ввести в анализ категории времени: прошлое, настоящее, будущее.

Можно было бы рассмотреть особенности временного процесса в других балладах Шопена, однако в рамках данной статьи ограничимся краткими тезисами. В Третьей и Четвертой балладах (как и во Второй) сначала даются идеальные образы, которые, конечно же, участвуют в последующем драматургическом развитии, но поначалу не вовлечены в общий временнóй поток, а существуют в своем, особом времени. И только после завершения развернутого репризного начального построения Третьей баллады, после «истаивания» тонического аккорда на протяжении трех тактов (!), нисходящие октавные мотивы на *c* словно включают механизм (подобный тиканью часов) того временного процесса, который устремится вплоть до самого окончания баллады.

В Четвертой балладе временная конструкция еще более сложна и полифонична. Вступительная «идеальная» тема совершенно мимолетна и при этом отделена от последующей главной, которая, как и в Первой балладе, повествует о конце, развивая материал каденции – но только уже не из вступления. Более того, идея каденции в Четвертой балладе обретает поистине грандиозный размах, проецируясь на тональный план всей экспозиции: от начального звука «соль» – к разрешению в C-dur (вступление), в свою очередь разрешающийся в f-moll главной темы. В последней же происходит борьба противоположных тенденций: активизации развития (каденции в As-dur) и успокоения, быть может, даже упокоения (каденции в b-moll). Утверждается вторая тенденция и осуществляется очередной каденционный шаг D – T: *b* закрепляется как тональность побочной темы. Таким образом, вся экспозиция – не что иное, как ряд каденций высшего порядка – мультиплицированный «конец».

Напряженный вариационно-динамизирующий процесс в Четвертой балладе имеет свой временнóй драматургический «контрапункт» в виде эпизодически появляющихся «окон» в мир иного, идеального времени. Таких окон, как минимум, три: самое начало баллады (вступительная тема), эта же тема перед репризой и начало репризы и, наконец, «застывшие» аккорды (подобные «волшебному оцепенению») перед кодой. Особенно интересно начало репризы: вступление главной темы в виде бесконечного канона говорит о том, что музыка еще неполностью вышла из идеального, «остановленного» времени; но уже через несколько тактов полифонические имитации будут служить прямо противоположному эффекту: активизации времени и его устремленности к итогу (похожую роль в репризе Первой баллады играет совмещение главной темы с доминантовым предыктом).

Временные процессы баллад Шопена всегда обнаруживают векторную направленность и литературные, quasi-сюжетные ассоциации – имею в виду не конкретные сюжеты, а способ музыкальной конструкции времени. Таким образом, именно Шопен, который не принимал программность (в отличие от Шумана, Берлиоза, Листа и большинства романтиков), выразил романтическую тенденцию синтеза искусств с максимальной глубиной, хотя на первый взгляд внешне почти незаметно.

Это оказалось возможным благодаря актуализации жанровой памяти литературно-поэтической и вокальной баллады и творческому «перево-

ду» этой памяти на собственно музыкальный язык (язык музыкального времени) в условиях нового, уникального жанрово-стилевого образования – шопеновской баллады.

«Руслан и Людмила» Глинки: тайна русского музыкального эпоса

В исследованиях, посвященных жанру волшебной оперы, уже давно были очерчены грани смыслового контекста и выявлены истоки глинкинского «Руслана и Людмилы», образуемые признанными вершинами – «Волшебной флейтой» Моцарта и «Обероном» Вебера. Но и в соотнесении с этими шедеврами только позднее и явственнее проступает уникальность творения Глинки. «Руслан» величественно возвышается в ряду отмеченных опер, по-своему развивая тему жизненных испытаний как пути, а последнего – как преодоления искушений и утверждения верности предначертанной цели. На фоне демонической романтики первой половины XIX века «Волшебная флейта», «Оберон» и «Руслан» составляют жизнеутверждающую мажорную триаду, в которой воспеваются душевная цельность и чистота человеческих помыслов. Сюжетные переклички и параллели названных опер достаточно очевидны и неоднократно описывались в специальной литературе; вот почему предметом настоящей главы являются характерные особенности музыкальной драматургии «Руслана».

Разлука, испытания и счастливое соединение влюбленных – на такой основе, восходящей к античному роману, построены либретто трех упомянутых опер. Интересно отметить, что эти либретто, весьма различные в композиционном отношении, особенно часто подвергались критике за нелогичность, несвязность действий, сумбурность, составленность из отдельных эпизодов и т.п. Как бы ни оценивать перечисленные специфические особенности либретто, они, безусловно, оказали существенное влияние на музыкальную драматургию. Процитирую характерное высказывание Г. Аберта: «*Первый финал* (№ 8) имеет столь же мало общего с настоящими итальянскими буффонными финалами, как и второй (речь идет о финалах “Волшебной флейты”. – *К.З.*). Здесь дело вовсе не в исходящем из одной точки, целеустремленно преодолевающем все осложнения действии, но в пестрой череде сцен, непрочно скрепленных сюжетными линиями и увлекающих скорее сменой положений, чем последовательностью развития»[189]. А ведь финалы традиционно отличались особой, повышенной действенностью, и по сравнению с ними все остальное в «Волшебной флейте» тем более должно было казаться «пестрой чередой сцен». Однако и в условиях столь специфического либретто Моцарт выстраивает стройную композицию *музыкального* спектакля с быстрым темпом действия, неуклонно нарастающим на протяжении каждого акта. Моцартовское понимание поэзии как «послушной дочери музыки» с особой силой проявляется именно в «Волшебной флейте», а уровень целостности музыкальной драматургии с последовательно проведенным интонационным контрастом не столько между персонажами, сколько между «мирами» различных лю-

дей – носителей рельефно очерчиваемых жизненных позиций (миры Тамино, Папагено, Зарастро, Царицы Ночи), – качественно отличается даже от таких шедевров, как «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан».

В «Обероне», сочинявшемся под прямым воздействием «Волшебной флейты», Вебер вынужден был использовать весьма несовершенное либретто, грешившее как событийной перегруженностью, так и явными диспропорциями в музыкальной обрисовке сценического действия. Известно, что композитор был недоволен качеством либретто и собирался впоследствии расширить оперу. Тем не менее, вопреки столь затруднительным обстоятельствам, Веберу удалось создать шедевр, в котором музыка выступает спасительницей положения, обнаруживая глубинную основу хаотично развертываемых сюжетных перипетий (при этом даже не всегда реагируя на них): речь идет о духе и колорите волшебной сказки с романтически подчеркнутым «многомирием». Интонационное «многомирие» веберовского «Оберона», несомненно, восходит к аналогичному построению «Волшебной флейты», хотя и достигает бóльшей контрастности составляющих (реальный мир, сказочный мир эльфов, Восток).

Именно «Оберон» явился для Глинки неким ориентиром при создании «Руслана и Людмилы», точно так же, как идея русской национальной героической оперы «Жизнь за царя» вобрала в себя опыт веберовского «Вольного стрелка» и россиниевского «Вильгельма Телля» – опыт, очень индивидуально и творчески претворенный Глинкой. В самом деле, не только сходные черты, но и отличия «Руслана» от предшественников чрезвычайно существенны. Прежде всего, «Руслан» и волшебные сказки Моцарта и Вебера принадлежат к различным жанрам: *большая* волшебная опера находится на противоположном полюсе внутрижанровой иерархии относительно зингшпиля, пусть и насыщенного нравственно-философской проблематикой. Данное различие не только обусловило отсутствие разговорных эпизодов в «Руслане», но и повлекло за собой несовпадение в масштабах оперных форм: относительно лаконичных у Моцарта, еще более кратких у Вебера и максимально развернутых у Глинки. Оба названных фактора во многом способствовали пресловутой драматургической статичности «Руслана». Действительно, в некоторых аспектах либретто «Руслана и Людмилы» обнаруживает прямое сходство с «Волшебной флейтой» и «Обероном»: оно также состоит из множества контрастных эпизодов, слабо скреплённых единой линией сюжетного развертывания. Однако наряду с этим (в отличие от опер Моцарта и Вебера) неизменным упреком, адресуемым исключительно «Руслану», было отсутствие традиционно понимаемой драматической действенности, господство статики. Вот, например, что писал Г. Ларош, в целом высоко ценивший волшебную оперу Глинки: «К несчастью... богатому содержанию далеко не соответствует внешняя сценическая форма этого (второго. – *К.З.*) действия. Сцены не связаны между собой ничем; в каждой отдельной из них действующие лица почти ничего не делают (в первой и второй буквально ничего), а только узнают различные чудеса. С тем только условием, чтобы третья сцена непременно была после первой, три сцены этого действия могут следовать одна за другою в любом порядке»[190].

В отношении либретто «Руслану» предъявлялось еще больше претензий, нежели «Волшебной флейте» и даже «Оберону». По мнению исследователей, значительная часть словесного текста создавалась *после* сочинения музыки; иначе говоря, моцартовскую идею о поэзии как «послушной дочери музыки» Глинка воплотил с наибольшей последовательностью. План оперы, написанный самим композитором, фиксировал не только сюжетно-сценические, но и музыкально-конструктивные моменты. Интересно проследить, как в процессе работы первоначальный план подвергался изменениям, главным образом сокращениям, благодаря которым традиционная для волшебной оперы сюжетная канва «обероновского» типа постепенно обретала черты эпически-мистериального действа с минимальным количеством событий – в духе Глюка, столь ценимого Глинкой. Например, согласно первоначальному плану после похищения Людмилы предполагались выход Ивана-царевича, его Каватина и ансамблевая Стретта (как видим, Глинка даже собирался ввести героя, *отсутствующего* в поэме Пушкина). В третьем действии между сольными номерами (в первоначальном плане они оба названы Cavatina) Гориславы (ранее – Милолики) и Ратмира фигурировал Хор дев. В четвертом действии после сцены Людмилы Глинка намеревался поместить Дуэт Ивана-царевича и Людмилы (пробуждаемой упомянутым царевичем), тогда как между Маршем и «Татарским па» («Восточные танцы») – Речитатив Людмилы и Черномора (!). в пятом акте после Романса Ратмира должен был следовать Дуэт Наины и Фарлафа (с «убиением Руслана и похищением Людмилы»), а после Дуэта Ратмира и Ивана-царевича (позднее – Дуэта Ратмира и Гориславы) предполагалась сцена воскрешения Руслана Финном. Относительно воскрешения Глинка долго сомневался: представить ли его в непосредственном действии или в пересказе Финна, – а затем вовсе снял этот эпизод.

Кроме того, по ходу работы несколько видоизменилась тема четвертого акта: после Танцев («Восточных») Глинка наметил пантомимическую сцену Черномора и Людмилы, связанную с волшебной шапкой-невидимой, и здесь же – «Rondo Людмилы в игриво-насмешливом роде».

Как видим, изъятию подверглись прежде всего ансамблевые, диалогически-действенные сцены. Предполагаемые в начале событийная насыщенность и сюжетная связность, безусловно, соответствовали сложившейся традиции. Результат же оказался чрезвычайно своеобразным, едва ли не демонстративно противоречащим общепринятому в XIX веке пониманию сценичности. Однако мог ли Глинка, чья «Жизнь за царя» являет собой беспрецедентное по глубине и последовательности воплощение логики классической драмы, попросту не справиться с материалом? Бесспорно, специфика «Руслана» заключена в особой *музыкально-сценической* конструкции. Уже первоначальный план говорит о том, что Глинка мыслил свою оперу прежде всего музыкально-конструктивно: с фиксацией тональностей, темпов, а иногда и композиционных форм.

Некоторые детали музыкальной драматургии «Руслана» (их совсем немного) образуют параллели с веберовским «Обероном». Здесь подразумеваются арочные сопряжения между началом и концом: в «Обероне» – маршевая тема вступительного раздела Увертюры, утверждаемая на про-

тяжении финала; в «Руслане» – главная партия Увертюры, становящаяся тематической основой заключительного хора. К тому же в обеих операх названные арки утверждают основную тональность – солнечный, «моцартовский» ре мажор.

Разумеется, если бы речь шла только об этих параллелях, то они могли бы выглядеть и случайным совпадением, обусловленным самыми общими принципами композиционной логики, духовной близостью обоих произведений и т.п. Однако следует учесть иное обстоятельство, подтверждающее значимость рассматриваемых параллелей, а именно: в обеих операх заключительным ре-мажорным эпизодам предшествуют разделы в си бемоль мажоре, драматургически уподобляемые как бы предварительным финалам. В «Обероне» это – завершение действия, связанного с волшебным миром эльфов, – относительно финальный характер эпизода подчеркнут здесь выбранным типом каденции. У Глинки в «Руслане» эффектные фортепианные пассажи и заключительные аккорды на тонике си-бемоль мажора обозначают конец *сказочного повествования* – как написал сам композитор в программном пояснении, «была сказка, а вот присказка»[191].

«Двухчастный» финал «Оберона», прямо отображающий специфику романтического двоемирия, соответствует последованию Увертюры и Интродукции (№ 1) – изящно-скерцозного хора эльфов, экспонирующего действие в границах волшебного мира. Принцип *двойной арки* между началом и концом оперы был подхвачен Глинкой и значительно им усилен.

Еще один, сравнительно второстепенный признак сходства «Оберона» и «Руслана» выявляется при соотнесении арий главных героев. Невзирая на колоссальное различие соответствующих масштабов и форм, представляется возможным указать на близость арии Гюйона и второго, быстрого раздела арии Руслана. Главные темы этих арий (обе в ми мажоре!) характеризуются размашистым активно-восходящим движением мелодии, ассоциирующимся с типичными героическими образами. Вторые же, лирические темы (герои предаются мечтам о своих возлюбленных), используются Вебером и Глинкой в увертюрах, становясь основой для побочных партий.

Итак, в композиционных закономерностях «Оберона» и «Руслана» присутствует целый ряд очевидных и весьма существенных параллелей. Опираясь на целостную музыкальную драматургию «Оберона», воплотившую сущностные черты романтического двоемирия, Глинка создает иную, значительно более сложную и оригинальную концепцию.

Прежде всего, заслуживает внимания обрамляющая арка, перебрасываемая от Увертюры к заключительному хору. Известно, что сам Глинка говорил: его Увертюра «летит на всех парусах», как в «Свадьбе Фигаро» Моцарта. Но причем здесь «Свадьба Фигаро»? Увертюра в моцартовской опере buffa воссоздает атмосферу «безумного дня» с его стремительным темпом и динамично развивающейся интригой. А в чуть ли не «бездейственной» волшебной опере Глинки сразу же по завершении Увертюры утверждается принцип эпического повествования с неторопливой сменой картин. Согласно меткой характеристике Е. Ручьевской, «*Руслан* летит

на крыльях Presto Увертюры и Prestissimo Финала»[192]. Но как согласуется этот полет «на всех парусах» с миром эпической оперы, для которой более характерны неторопливые зачины (вспомним «Парсифаля», «Китеж», «Садко»), порой – изначальное состояние покоя, «бездвижности», хотя и преисполненной внутренней жизни («Золото Рейна»)? Равным образом динамичный мир сказочных зингшпилей «Волшебная флейта» и «Оберон» открывается нам через медленные вступительные разделы увертюр: величественный портал у Моцарта и тихое, бережное прикосновение к тайне – у Вебера... Куда же «летит» Увертюра к «Руслану»?

По свидетельству А. Серова, Глинка был согласен с мыслью В. Одоевского о том, что «...в волшебной, фантастической опере не дóлжно искать элементов чисто *драматических*, что перед фантастическим миром страсти людские, которые составляют основу обыкновенной драмы... слишком *мелки*... и поэтому волшебная опера должна состоять из отдельных *картин*, связь между которыми может быть совершенно произвольная. <...> Глинка сказал мне... что он чрезвычайно доволен этою маленькою статьею кн. Одоевского; *что именно этот взгляд лежал в его цели*, при создании "Р[услана и Людмилы]"»[193].

Разрабатывая план «Руслана» *до* либретто и мысля как композитор, Глинка сделал главным героем и главным участником драмы *время* – стихию, имманентную самой музыке! Увертюра и окончание оперы концентрируют в себе мощный (tutti) жизнеутверждающий пафос, стремительное движение, бьющую через край энергию, активное действие в качестве *дóлжного*. Внутренняя арка: Интродукция и Ансамбль пробуждения Людмилы – очерчивает грани сказочного повествования, при этом, в частности, песни Бояна в Интродукции фактически находятся вне собственно действия. По сравнению с Увертюрой темп здесь ощутимо замедляется, а звучание становится в целом более камерным и разреженным, с выделением тембров арфы и фортепиано.

Использование фортепиано в составе оркестра на протяжении первой половины XIX века было явлением редчайшим. В операх клавир аккомпанировал певцам, интонирующим речитативы secco, но подобное употребление инструмента выдвигало его *за границы* оркестра – в качестве *замены* последнего. У Глинки наблюдается иной подход: фортепиано играет *вместе* с оркестром, что в условиях оперного театра создает эффект поразительно нового, необычного сочетания и благодаря этому обращает на себя особое внимание. Композитор использует фортепиано в начале оперы (обе песни Бояна) и в Финале – в сцене пробуждения Людмилы (ансамбль с хором). Фортепиано неизменно сочетается с арфой, но при этом арфа в других эпизодах применяется и без фортепиано.

Введение арфы с фортепиано в Интродукцию обычно объясняется тем, что посредством данного тембрового сочетания имитируется звучание гуслей Бояна. Такое объяснение следует признать безусловно правильным, но далеко не исчерпывающим. Во-первых, подражание гуслям, по-видимому, возможно и при помощи только *щипкового* инструмента арфы, тогда как фортепиано неизбежно вызывает у слушателей целый ряд «дополнительных» ассоциаций. Во-вторых, финал оперы уже не предусматривает появления Бояна с гуслями, однако Глинка «вспоминает» о специфическом тембровом колорите Интродукции.

Прежде всего, необходимо выяснить образно-смысловую роль фортепиано в песнях Бояна, которые, как известно, стоят особняком от «магистрального» сюжетного действия (в Первой песне очень кратко излагается «линия судьбы» главных героев вместе с ее мифологическим основанием; Вторая же песня, повествующая о *чудесном явлении* Пушкина в «пустынном крае» — России, к сюжету оперы и вовсе не имеет отношения, — это в свое время вызвало резкую критику Лароша). Перед нами — эпический зачин, вводящий зрителя в атмосферу волшебного повествования. Однако примечательность данного эпического зачина состоит в том, что его инструментальное сопровождение (где преобладают тембры арфы и фортепиано) перекликается с традициями камерного, домашнего музицирования, а не театрального спектакля (суть которого, кстати, блестяще отобразила Увертюра!). Ведь Баян являет собой повествователя в рамках самой оперы, следовательно — ипостась самого Глинки, и поэтому рассматриваемые песни суть *слово от автора*. Впрочем, хотя обе песни Баяна благодаря инструментовке окрашены в тона камерной лирики, между ними все же нельзя не заметить существенной разницы. Роль фортепиано в Первой песне сравнительно скромна, оно менее выделяется из ансамбля, тогда как во Второй становится основой аккомпанемента. В результате вторая песня баяна звучит почти как романс с фортепианным сопровождением. Отграниченность данного эпизода от оркестрового пространства замечательно подчеркивает и усиливает обособленное положение Второй песни в сюжете оперы и театральном действии. Благодаря музыке создается впечатление, что Баян словно сходит со сцены и обращается к слушателям без театральной риторики, без оркестровых «котурнов», в духе шумановского «Поэт говорит». Перед нами — один из наиболее возвышенных романтических моментов в истории оперного театра: камерный лирический романс, не мотивированный задачами драматургии, но связующий Глинку, древнего Баяна и Пушкина в единый духовный союз.

Как видим, фортепиано в значительной мере способствует формированию внесюжетного плана оперы (его можно назвать лирико-эпическим). Следует отметить, что этот новаторский прием в известной мере опирается на традицию, однако Глинка полностью ее переосмысляет и по-иному применяет традиционные элементы. Ведь в старой опере с речитативами secco роль чередующихся оркестрового и фортепианного звучания сводилась к дифференциации двух планов: событийно-действенного (речитативы под аккомпанемент клавира) и лирического или характеристического выражения (арии, дуэты и т.п., сопровождаемые оркестром). Аналогичный контракт двух планов создается и в «Руслане», хотя красочному и романтизированному фортепиано теперь поручена совсем иная функция — оно артикулирует внесюжетный план: сопровождая пение Баяна, вводит слушателя в мир поэзии, предваряет сюжет сказки.

Теперь обратимся к финалу оперы. В ансамбле пробуждения сначала доминирует звучание арфы — партия фортепиано ограничивается лишь аккордовой поддержкой. Но в дальнейшем, по мере того, как Людмила все больше и больше возвращается к жизни, а вокальный ансамбль на-

сыщается новыми голосами, «оживает» и фортепианная фактура: она расцвечивается фигурационными пассажами, словно «состязаясь» с колоратурами в партии Людмилы, и обретает почти виртуозно-концертное звучание. Ансамбль завершается каскадом арпеджио у фортепиано соло на тонической гармонии и двумя громкими трезвучиями – подобным образом могли бы закончиться какая-нибудь бравурная пьеса или финал сонаты. И только благодаря тому, что эта каденция, бесспорно финальная по своему характеру, исполняется одним фортепиано, мы не воспринимаем данное завершение в качестве итога всей оперы. Впрочем, сказочное повествование, начатое Первой песней Баяна, заканчивается именно здесь, в си-бемоль-мажорном эпизоде, применительно к которому завершающий ре-мажорный хор служит очевидным послесловием – торжественным гимническим славлением.

Итак, на протяжении Интродукции и Финала оперы контрастные смены фортепианного и оркестрового звучания предопределяются взаимодействием двух планов спектакля. Но если во Второй песне Баяна слушателю был явлен лишь *образ* камерного, «нетеатрального» пространства лирического романса, то в Финале Глинка прямо указывает на совершающийся переход от пространства более камерного (эпизод си-бемоль мажор) к пространству эпически-всеохватному (заключительный ре-мажорный эпизод). Вспомним, что ансамбль пробуждения открывается утонченными, почти бесплотными звучаниями. Затем, как уже говорилось, фортепиано мало-помалу выдвигается на первый план и к концу эпизода, впервые за всю оперу, предстает инструментом «блестящим», концертным. Именно этот момент (два последних такта фортепианной каденции) сопровождается ремаркой композитора: «Хор и оркестр (имеется в виду сценный духовой оркестр. – *К.З.*) выходят на авансцену. *Занавесы гридницы раскидываются. Вдали виден древний Киев. Народ радостно стремится к князю (*курсив мой. – *К.З.*)». Фортепиано сыграло *свой* финал – относительно камерный, но в то же время выступающий и как прелюдия к финалу подлинному, «оркестровому», который расширяет пространство гридницы до масштабов древнего Киева.

Разумеется, пространственные сопоставления как на сцене, так и в музыкальной фактуре, – не самоцель; они являются сильнейшим образно-смысловым средством. Так, наброски плана Пятого действия «Руслана и Людмилы» завершаются следующими словами: «Здесь является Финн, предсказывает щастье (так – в публикации. – *К.З.*) Руслану и Люд[миле] и их потомству и мановением волшебного жезла показывает грядущую славу России. Смысл всего: была сказка, а вот присказка»[194].

И хотя этот план подвергся в процессе работы значительным изменениям (например, Финн здесь больше не появляется), основная идея *конца сказки* и перехода к «присказке» (то есть заключительному эпизоду с использованием главной темы Увертюры) по-своему была воплощена Глинкой. Более того, в системе обрамляющих эпических арок рассматриваемый тембр фортепиано играет заметную конструктивную роль. Внешняя, ре-мажорная, арка обозначает саму реальность, в которой *художественно*, хотя еще отнюдь не сказочно переплелись древний Киев и пушкинский Петербург. Другая арка, Си-бемоль-мажорная, соединяю-

щая Интродукцию и эпизод пробуждения Людмилы, основывается на общности не тематической, а лишь тональной и тембровой: фортепиано с арфой, подражая гуслям, *начинают* сказочное повествование и *завершают* его. Но и здесь еще не представлено само действие. Появление фортепиано оба раза происходит в *пограничные* моменты между различными пространственно-временными планами. Оно оказывается связано с воскрешением, пробуждением к новой жизни. Сначала Баян вызывает из небытия «дела давно минувших дней», затем он поет о Пушкине, который «Людмилу нам с ее витязем от забвения сохранит» и сам избежит забвения («Все бессмертные в небесах»). Наконец, пробуждение Людмилы и возобновление нормального хода времени сменяют оцепенение предшествующих плачей – оцепенение сна, который, собственно говоря, наступил не в момент усыпления Людмилы Черномором, а в эпизоде ее похищения из Первого действия – в гениальном каноне об *остановленном мгновении*. Так возникает дополнительная арка «остановки и восстановления времени»; все, что происходит внутри этой арки, осуществляется по законам волшебного сна и обнаруживает мало общего с классически понятым, динамично и целенаправленно развивающимся действием.

Разумеется, Глинка не только интуитивно чувствовал, но и вполне осознанно претворял специфическую *драматургию времени* в своей волшебной опере. Уже первоначальный план содержал ремарки об использовании *канона*, что в условиях темпа Adagio идеально соответствует образу оцепенения. Впрочем, канон запечатлевает реакцию персонажей, тогда как остановка времени изображена чуть раньше при помощи экстраординарных гармонических средств: «зависших» неразрешенных диссонансов и целотонной гаммы, нейтрализующей привычные ладовые тяготения. Сцене похищения симметрично «отвечают» хоры оплакивания Людмилы на противоположном конце оперы. Между названными точками и развертывается драматическая коллизия оперы, которая заключается не столько в выяснении взаимоотношений действующих лиц, сколько в постоянном *торможении времени* и героическом преодолении указанного торможения. Глубинная сущность авторского замысла такова: герои должны пройти свой *путь* вопреки остановленному времени и волшебному, безопорному пространству, а зрители должны все это *прочувствовать и пережить*, словно в мистерии. Е. Ручьевская пишет о приеме «темпового crescendo», доминирующем в «Руслане». Конечно, сам по себе этот прием, сопутствующий переходам от медленных темпов к быстрым, достаточно типичен для музыкальных (и, в частности, оперных) форм. Но в «Руслане» он действительно обретает особый смысл, зримо воплощая «борьбу» за время! Необходимость же «борьбы» вызвана ситуацией остановившегося времени, мастерски рассчитанной и реализованной в специфических условиях спектакля. И чтобы в полной мере проникнуться магией произошедшей остановки (силой *контрдействия*), чтобы ощутить эпическое замедление временного потока в песнях Баяна, который узревает и «дела давно минувших дней», и будущее (как бы «паря» *над временем*), с первых же звуков оперы задается *предельно быстрый* темп как исходное, фундаментальное

качество времени и выражение предельной полноты жизни. Кстати, прообразы упомянутой остановки времени и пространственной дезориентации фигурируют и в Увертюре (аккорды «оцепенения»), благодаря этому наглядно репрезентирующей идею драмы: летящее время – сила действия, остановка – сила контрдействия, оцепенение–смерть.

В драматургии такого рода оказались вполне уместными вариации на неизменную мелодию – включая рассказы о прошлом, порой будто бы тормозящие сценическое действие, а на самом деле придающие ему особую внутреннюю насыщенность. Столь же органичным явился здесь традиционный для волшебной оперы принцип свободного чередования сцен, словно «путающего все карты» сюжетного развития. Наконец, какими новыми смыслами обогатились барочная отграниченность, самодостаточность и равновесомость номеров, заново открытые Глинкой после «Жизни за царя», с ее также номерной, но при этом векторной, почти бетховенской драматургией (причем не оперной, а симфонической)! Если в барочной опере арии закономерно останавливали действие, совершавшееся по ходу речитативов или разговорных диалогов, то Глинка сводит к минимуму или вовсе исключает речитативы, при данной структуре лишая оперу последнего элемента действенности. В нотном тексте «Руслана» нередко встречаются Recitativo, однако эти построения оказываются не более действенными, чем основные номера. Кроме того, особая напевность вокального материала, по сути, превращает упомянутые Recitativo в ариозо, тогда как настоящий речитатив-скороговорка Наины не имеет подобного обозначения и *уникален* в качестве ярчайшей характеристики именно рассматриваемого персонажа. Наконец, драматургическая функция этих Recitativo (что особенно заметно в партии Баяна) обуславливается не развертыванием событийно-действенного ряда, а логикой переходов («ходов») от одного раздела *музыкальной композиции* к другому или предварением определенной арии (старинный прием, идущий от барочных опер и ораторий, – упомяну, в частности, арию Руслана). Словом, сама традиция предоставила Глинке формы для создания совершенно нетрадиционной драматургии, созвучной XX веку. Не случайно Глинка говорил: «Поймут меня тогда уже, когда меня не будет в живых, а «Руслана» – лет через сто!»[195].

Но вернёмся к драматургии оперы. Остановка времени во втором и четвертом актах сопряжена с рассказами о прошлом и с трагической потерянностью героев, одолеваемых мыслями о смерти (начальные разделы арии Руслана и сцены Людмилы). Затем осуществляется героическое преодолееие (активные мажорные разделы названных номеров) и акцентируется готовность к борьбе; в заключительных эпизодах совершаются подвиги: обретение меча Русланом и победа над Черномором. Среди безраздельно господствующих остинатно-мелодических вариаций красноречиво выделяется единственное сонатное Allegro в опере (за исключением, естественно, Увертюры); эта форма соответствует моменту наибольшей концентрации энергии главного героя и его готовности к подвигу – речь идет о мажорном эпизоде арии Руслана.

Подобие драматургических линий Второго и Четвёртого актов обуславливается и наличием в каждом из них своего скерцозного «интермеццо»: во втором – сцена Фарлафа и Наины, в Четвертом – Марш

Черномора. Упомянутым «интермеццо» свойственно ярко выраженное движение, время здесь как будто вновь летит вперед. Но это движение есть иллюзия, мастерски переданная при помощи нарочито механичной повторности структур (коренным образом отличающейся от вариаций на мелодию ostinato) и в речитативах Наины, и в Рондо Фарлафа, и в Марше Черномора – апофеозе бессилия и внутренней безопорности, который противоположен героическому Marcia из Финала того же акта.

Третье, центральное действие – момент наивысшей напряженности драмы. Герои забывают о предначертанном пути и готовы воскликнуть: «Остановись, мгновенье!», что влечет за собой духовную и физическую гибель. Однако драматизм ситуации завуалирован максимально статичными формами, подобно тому, как сама смерть скрыта под маской наслаждений. Даже финал (по определению – наиболее действенный момент) в указанном акте отличается минимумом динамики. Очень проницательно писал о финальной сцене третьего действия Г. Ларош: «Музыка ее – опять ряд вариаций... При таком подвижном, беспокойном сценическом содержании, форма эта кажется немыслимою; и она была бы немыслима, если бы мы находились не в сказочном мире, имеющем свою мерку и свою логику. <...> Полное безразличие, к которому сводится тут все разнообразие людских страстей и мыслей, свободно развивающихся вне этих стен; безумный чад, в котором теряется сознание и тонут прежние цели, мечты, желания, стремления, – вот что прежде всего надлежало охарактеризовать. Для этой цели сохранение одной и той же темы и проведение ее через ряд модификаций, никогда не делающих ее неузнаваемою, – средство мудрое и вполне художественное»[196].

Развивая принципы Моцарта и Вебера в пору зрелого романтизма, Глинка создал мистерию утраченного и обретенного времени. Любопытно, что в «Летучем Голландце», появившемся в год создания «Руслана», Вагнер предложил иное решение рассматриваемых проблем времени, пути, жизни и смерти: возвращение во время – это победа над Вечностью как бесцельными скитаниями; сам путь бессмыслен, лишь остановка может предоставить шанс на спасение. Вагнер стремился уйти от старых оперных форм, но ему не удалось выйти за рамки традиционной драматургии героев и идей (во многом сказанное относится даже к «Парсифалю»!). В «Руслане» же, благодаря художественной интуиции и гениальной чуткости автора, изменилось сочетание традиционных форм с драматургическим контекстом, что и привело к неожиданному и озадачившему современников результату.

О подвижности структур в произведениях Листа.
От романтической формы-процесса – к открытой форме

Новое ощущение музыкального времени, обретенное композиторами-романтиками, едва ли не с наибольшей яркостью проявилось в творчестве Франца Листа.

Именно Лист (создатель жанра симфонической поэмы), как и несколько ранее Шопен (создатель фортепианной баллады), сделали решающий шаг в переосмыслении музыкальной формы, в конечном счете

приведший к неклассическому пониманию композиции (что позднее получило теоретическое обобщение в известной концепции «музыкальной формы как процесса», принадлежащей Б. Асафьеву). Новое романтическое понимание музыкального формообразования, особенно сильно проявившееся у Листа, нередко вызывало неприятие музыки этого композитора представителями австро-немецкой школы (Шуман, Брамс, Малер), для которых традиционно понимаемая логика развития (как и его интенсивность) оставалась незыблемой ценностью, и с этих позиций листовские произведения могли казаться бесформенными и необоснованными внутренне-логически. В то же время русский мыслитель XX столетия Б.Л. Яворский оказался особенно восприимчив к открытиям Листа, подчеркивая их новую конструктивную логику (в том числе в сфере «ладового ритма») и направленность в XX век.

Впрочем, в произведениях Шопена и в большинстве наиболее популярных произведений Листа *музыкальная форма как процесс*, характеризующийся напряженностью становления и устремленностью (направленностью) к качественно новому состоянию, обладает главными признаками классической формы: этот процесс имеет четкие границы (начало и конец), то есть принципиально завершен, финален.

Наряду с созданием сочинений, основывающихся на логике завершенной формы-процесса, Лист нередко вступал в область «открытой формы». Разумеется, речь идет не об авангардной алеаторической композиции, а о старом понимании этого термина, восходящем к Вёльфлину с его противопоставлением классического и барочного, а в русском музыкознании актуализованном И.А. Барсовой применительно к симфониям Малера[197]. Эта «открытая» форма не противоположна форме-процессу, а представляет его особый, неклассический вариант, главная специфика которого – именно в отсутствии (или ослаблении) качества финальной завершенности или же в слишком резком и непредсказуемом отличии (тональном, жанровом, стилевом) итога от предшествующих фаз развития.

Имеет смысл уточнить, чтó, собственно, понимается под подвижностью структур: ведь любая музыка существует только в движении и во времени, и, следовательно, та или иная подвижность присуща практически любым музыкальным структурам (особенно, например, в случаях подвижного контрапункта, предполагающего именно структурные перемещения). Согласно концепции Асафьева, любую музыкальную композицию можно и нужно рассматривать как процесс. Но классические формы, например Моцарта, имеют также тенденцию запечатлеваться в сознании в качестве вневременнóй, quasi-пространственной, симметричной структуры – не случайно именно в эпоху Моцарта (а, возможно, и им самим) была высказана мысль об одновременном слышании (скорее – представлении) всей композиции. С точки зрения Асафьева (а это все же специфическая точка зрения XIX – начала XX вв.) статическое восприятие формы (не как процесса, а как конструкции) есть безусловный недостаток музыкального сознания, так как оно отвлекается от динамических импульсов, заставляющих музыку развиваться согласно индивидуальной идее произведения, а не «предзаданным схемам». Однако статическое восприятие, хотя и имеет опасность превратиться

в схематизм, также имеет под собой глубинные философско-эстетические основания, а именно: оно отражает симметрию и завершенность, в известном смысле – «вневременность» классической художественной формы и, соответственно, классической картины мира. Классическая теория музыкальной формы (А. Б. Маркс, Г. Риман) понятийно и терминологически зафиксировала понимание формы как единства статического и динамического при подчиненном значении последнего. Так, наряду с изложением темы предполагаются «ход» (Gang), «разработка» – то есть функционально подчиненные разделы композиции, суть которых состоит именно в подвижности.

В тех же случаях, когда качества «хода» не сосредоточены в связующих разделах, а распространяются на всю форму, становится возможно говорить о подвижности музыкальных структур, которая усиливает и подчеркивает процессуальность композиции и в максимальном проявлении сообщает ей качество «открытости» – незавершенности.

Все сказанное, все степени композиционной подвижности получают разнообразное проявление в музыке Листа. Неоднозначность композиционной функции того или иного раздела определяется различными факторами, среди которых в первую очередь следует назвать гармонию. Приведу один, но, возможно, наиболее яркий пример, демонстрирующий, как подвижность композиционных структур у Листа является органичным развитием ладо-гармонической, тональной подвижности – подвижности самого устоя.

Начальная тема (восьмитактовый период) пьесы «Долина Обермана» имеет очень необычный для середины XIX века тональный план. К слову сказать, в первой редакции гармоническое строение пьесы было вполне традиционным, а в итоговой версии Лист приходит к смелому решению: первое предложение (4 такта) модулирует из e-moll в g-moll, второе (второй четырехтакт) является точной транспозицией первого на малую терцию вверх и, таким образом, модулирует из g-moll в b-moll!



Лист. «Долина Обермана»

Как известно, хроматические терцовые ряды (и в тональных планах, и в простом сопоставлении аккордов) – один из излюбленных гармонических приемов венгерского романтика. В сущности, это начало внедрения в позднеромантическую тональную гармонию симметричных ладов, создающих ощущение особого, нереального (волшебного, ми-

стического) звукового пространства. Обычный эффект симметричных ладов (что хорошо видно на примерах из произведений Римского-Корсакова, Дебюсси и Мессиана) – статическая завороженность, как бы выход из реального пространства-времени и «земного притяжения».

Особенность «Долины Обермана» состоит, во-первых, в том, что малотерцовые сопоставления тональностей даны сразу же, в первом, экспозиционном проведении темы, а не в связующем или заключительном разделе и не при повторных проведениях темы (что нередко бывает у Листа). Вторая особенность: терцовые шаги даны в виде модуляций (через доминанту), а не в качестве простого сопоставления аккордов. В результате гармоническое строение темы резко противоречит ее экспозиционной функции – тема сразу же обретает черты хода, развития; и, кроме того, создается необычное взаимодействие факторов покоя и движения, что получит логическое развитие во многих пьесах Листа позднего периода. Возможен вопрос: насколько модуляция темы на тритон (по малым терциям) принципиально отлична от привычной классической модуляции в тональность доминанты или параллельного мажора? Конечно, многое зависит от контекста, и, в принципе, при совпадении некоторых условий тритонанта способна заменить доминанту. Но в данном случае речь идет о принципиально различных ладовых пространствах с различными системами тяготений. Доминанта является неустойчивой функцией классического мажора или минора, тяготеющей в тонику; при движении по малым терциям неустойчивость обостряется, но при этом сила тонического притяжения существенно ослабляется. В результате мы имеем не столько движение от устоя к неустою, сколько перемещение самого устоя (что и предполагается самой природой симметричных ладов, лишенных единого центра притяжения).

С точки зрения подвижности структур и привнесения черт открытой формы особый интерес представляет соната h-moll. На первый взгляд здесь совершенно классический тональный план, что для Листа как раз нетипично (побочная партия в экспозиции – в параллельном мажоре, в репризе – в основной тональности; центральный эпизод в разработке – в тональности доминанты). Парадоксально, но именно в сонате устойчивость тоники проблематична, а композиция в целом, при всей ее стройности и завершенности, вряд ли приводит к точке безоговорочного покоя и финальной остановки.

Вспомним, как утверждается основная тональность сонаты – h-moll. Для этого нужно внимательно вслушаться в самое начало композиции – именно вслушаться, а не только зрительно воспринимать нотный текст. Обычно две первые нисходящие гаммы (ведущая идея сонаты) характеризуются следующим образом: первая как g фригийская, а вторая – как венгерская с двумя увеличенными секундами. И это, конечно, совершенно верно. Но если вслушаться, то мы сразу же (вследствие презумпции установки на привычное) воспримем первую гамму как c-moll'ную, опирающуюся на доминантовый звук g. Иными словами, самое начало вступления однозначно готовит тонику c-moll (опора вступительного материала на доминанту – самое обычное дело), а гармоническая идея главной партии – тональное смещение на полтона вниз. Уже вторая гам-

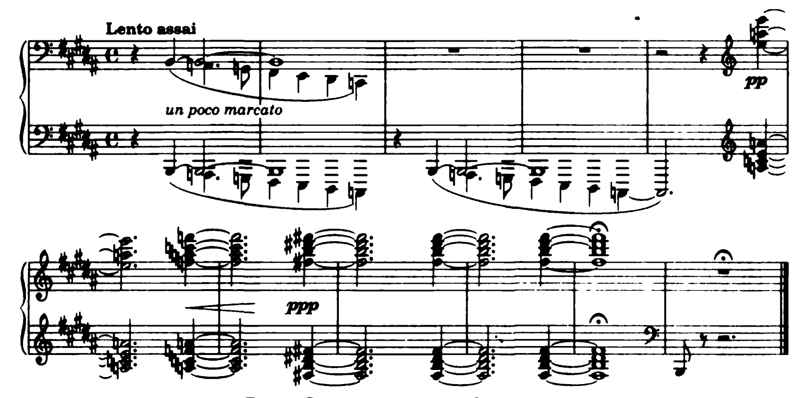
ма (благодаря двум увеличенным секундам) заставляет забыть о c-moll в пользу g-moll. H-moll же в качестве устоя утверждается только к концу главной и в начале связующей партии. При этом важно отметить, что в главной партии появляются гармонии, совершенно чуждые h-moll, но однозначно напоминающие об исходном c-moll (пример 2) – как будто на протяжении главной партии продолжается борьба за первенство двух соседних по хроматической шкале тональностей.



Лист. Соната си минор. т.14–18

Необходимо заметить, что подобная борьба, как и постепенное выяснение главной тональности, – черта скорее вступительного раздела, но не главной партии. Таким образом, индивидуализированный гармонический план вносит коррективы в привычное, классическое разделение композиционных функций разделов. Наблюдается и гармоническое, и структурно-композиционное запаздывание устойчивости: главная партия имеет существенные черты вступления, а связующая – главной партии – поскольку именно начало связующей является единственным фрагментом сонаты, повторяющимся в репризе в той же, главной тональности h-moll. Что же касается главной темы, то ее проведение в виде фугато в b-moll продолжает идею полутонового смещения устоя, обозначенную в самом начале сонаты. Такое смещение значительно усиливает воздействие темы – изначально неустойчивой и безысходно-драматичной. Ее бессильный порыв, не преодолев роковую обреченность вступительных нисходящих гамм, в фугато оборачивается саркастической насмешкой. Но оказывается, что неустойчивы не только начальные темы: и сам центр звукового пространства обнаруживает тенденцию к смещению, «энтропии», «скатыванию в пропасть», как бы не будучи в силах удержаться на исходной высоте.

Согласно первоначальной идее, Лист планировал завершить сонату, как и большинство своих симфонических поэм, итоговым апофеозом. Но, как известно, итог оказался значительно более емким и амбивалентным, что, в частности, выражено в регистровом расслоении фактуры: «небесные» аккорды и глубокие басы воспринимаются в заключении сонаты не только как части одних и тех же гармоний, но и как контрастные элементы диалога (быть может, Бога и дьявола), ведущегося до последнего звука.



Лист. Соната си минор. Окончание

Обратим внимание на конец сонаты с точки зрения степени устойчивости тонального центра. С одной стороны, завершающий раздел звучит на тоническом органном пункте h, что само по себе является сильным фактором устойчивости. Но, с другой стороны, и звукоряд, и аккорды соответствуют не тональности H-dur, а доминантовому ладу H (как если бы этот H-dur был доминантой к e-moll). Заключительные аккорды невозможно определить в контексте классико-романтического H-dur в его состоянии на середину XIX века, зато они без труда формально могли бы «уложиться» в тональность e-moll: субдоминантовое трезвучие – неаполитанский секстаккорд и доминанта, на которой движение и останавливается. При этом особенно впечатляет тритоновое соотношение двух последних аккордов! В.А. Цуккерман писал о подобии заключительной каденции обороту $II^{\flat}_{6}$ –D и, следовательно, о доминантовости, «предыктовом» характере конца всей сонаты[198]. Примечательно и совершенно нетипично то обстоятельство, что подобный органный пункт на *h* уже встречался в сонате ранее: в разработке, в качестве предыкта к центральному эпизоду Andante, где он имел откровенно доминантовую функцию к e-moll. Однако ни разу (ни в разработке, ни, естественно, в коде) он не разрешается «по назначению» – в тональность *e*. В разработке доминантовый нонаккорд к e-moll «застывает» на протяжении трех тактов, а затем путем энгармонической замены внезапно разрешается в прямо противоположном направлении: в Fis-dur. Смысл данного приема возможно усмотреть в преодолении пространственно-временных закономерностей «реальности» – в «воспарении» в высший, горний мир.

В кодовом построении при сохранении такого же органного пункта на *h* меняются аккорды, что усиливает тоничность баса. И все же некоторый оттенок доминантовости, как было сказано, сохраняется.

Проблемность становления главной тональности, особенно в начале и конце сонаты, обуславливает и неоднозначность композиционных функций ее разделов, то есть подчеркнутую процессуальность и относительную открытость (мобильность) всей структуры. «Круговой» вектор формы, вехами которой являются проведения темы вступления, оказывается разомкнутым и потенциально устремленным в бесконечность (подобно спирали): музыкальная форма сонаты проходит большой, тер-

нистый путь, в завершении которого вечные вопросы бытия ставятся иначе, чем в начале, и даже предполагают возможность ответа. Но они не разрешены полностью и окончательно! В отличие от большинства крупных произведений Листа, заканчивающихся гимническим апофеозом, соната приходит к тихому, неоднозначному итогу, который можно воспринимать и как своеобразный «предыкт» – но только уже выйдя за пределы композиции, – «предыкт» к Вечности.

Сам же прием полутонового понижения тонального центра встречается и в других произведениях Листа, правда, в совершенно ином контексте и значении. Так, в симфонической поэме «Тассо» при главной тональности c-moll (окончание в C-dur) главная тема в репризе изложена в h-moll. Случайно ли, что даже конкретные высоты (*c* и *h*) – те же, что и в сонате? Эти же высоты очерчивают тональный план последней листовской симфонической поэмы – «От колыбели до могилы» (она начинается в C-dur, а заканчивается в H-dur), представляющей новый уровень открытости формы. Вопреки названию поэмы, обозначающему начальную и конечную точки процесса, самого процесса как направленного движения к новому качеству, преображающему исходные темы, здесь нет. Специфика последней поэмы особенно наглядно выявляется при сопоставлении ее с одной из первых поэм Листа – «Прелюдами», идея которой («жизнь как прелюдии к смерти») решена в типичном классико-романтическом ключе. Согласно живописному первоисточнику М. Зичи, поэма «От колыбели до могилы» – триптих. Названия разделов триптиха принадлежат самому Листу: «Колыбель», «Жизненная борьба», «У могилы: колыбельная будущей жизни». Даже название последней части замечательно отражает идею открытой формы: все произведение завершается не достижением итога, а только приходит к порогу Будущего. Последнюю часть можно было бы воспринимать как своеобразную вариантную *репризу* первой, окончание которой сдвигается на полтона вниз. К тому же не менее важно, что оба тональных центра (в начале – C-dur, а в конце – H-dur) словно завуалированы или, точнее, даны расплывчато, в движении: не в виде точки, а как подвижное множество звуков. Так, H-dur в последних тактах поэмы представлен не первой, а третьей, пятой и шестой ступенями, причем именно шестая и оказывается последним звуком, не дающим остановиться на тонике.



Лист. Симфоническая поэма "От колыбели до могилы". Окончание

Нисходящие полутоновые «сдвиги» используются Листом на разных масштабных уровнях. Лист транспонирует небольшую фразу, так что тема оказывается движущейся по разным тональностям («Сечени» и «Мошони» из «Венгерских исторических портретов», «Мефисто-вальс» № 4, «Рихард Вагнер. Венеция»). К примеру, в пьесе «Сечени» тематическая фраза проходит последовательно в пяти тональностях по полутонам вверх: от d-moll до fis-moll. И при несомненном D-dur заключения

все заканчивается на VII ступени – на *cis*! Теперь нет по отдельности изложения темы и хода: само изложение и есть ход.

Таким образом, «зерна», содержавшиеся уже в «Долине Обермана», дали богатые всходы. В пьесе «В праздник Преображения Господа нашего Иисуса Христа» (1880) обычная для Листа терцовая цепь (C-dur–E-dur– As-dur) завершается модуляцией в Fis-dur! В этом и подобных случаях Лист использует мотив ostinato, который и становится альтернативным конструктивным центром (в отсутствии единого тонального центра). Такие мотивы нередко отличаются особой ладовой краской национального венгерского происхождения. Наиболее ярко это проявляется в миниатюрном цикле «Траурная прелюдия и траурный марш» (1885). Лад Прелюдии утверждается остинатным проведением в басу гаммы *cis–h–b–a–f–e–es–cis*, которая фактически и становится ее единственной темой. При этом мелодический материал абсолютно ходообразен, фрагментарен и не обладает завершенностью.



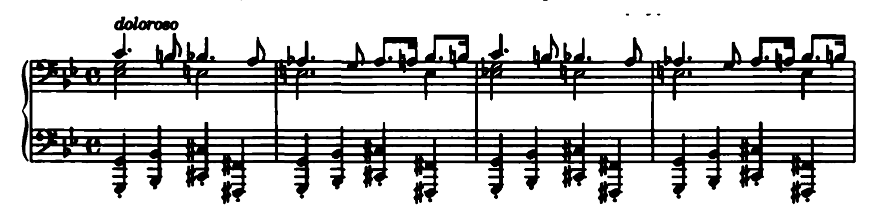
Лист. «Траурная прелюдия и траурный марш», Прелюдия, т. 1-7

В Траурном марше (он же – пьеса «Телеки Ласло» из «Венгерских исторических портретов») сохраняется основной тон *cis*, но тоника представлена не одним звуком, а мотивом *fis–g–b–cis*, который проводится сквозь всю пьесу на неизменной высоте.



Лист. Траурный марш, т. 1-18

Прежде мы говорили о полутоновом снижении тоники, здесь мы видим одновременное, диссонантное сосуществование двух устоев – c-moll и специфического уменьшенного лада с опорой на *cis*.



Лист. Траурный марш, т. 39-42

Подобных примеров можно было бы приводить много, но важнее сделать вывод о специфике композиционного мышления позднего Листа. Подвижность композиционных структур и тональных опор при постоянстве транспонируемых мотивов и фраз создает парадоксальное ощущение течения времени в неподвижном, застывшем мире, при отсутствии развития как такового. Течение времени ощущается каждое мгновение, так что едва успевает сформироваться даже мимолетный миг устойчивого настоящего. Процесс полностью размыкается, часто лишаясь своих обычных контрастных фаз (экспозиция, кульминация, завершение), что нередко придает ему самому оттенок застылой «бездвижности».

В музыке позднего Листа неизменная мысль (образ) как бы проходит перед нашим взором, «путешествуя» в музыкальном пространстве-времени, бескрайнем и безопорном. Такое мышление представляет собой самый радикальный выход за пределы классико-романтической системы, который был осуществлен в XIX веке, и самое раннее художественно убедительное проявление нового мышления.

Что кроется за оперными реформами?

От Глюка к Дебюсси

Интересно отметить, что в истории музыки именно опера провоцировала использование лексики политического происхождения. Так, известны оперные «*войны*»: «буффонов», «глюкистов и пиччинистов». Последняя из названных войн связана с событием, вошедшим в историю как «оперная *реформа* Глюка». При этом вряд ли можно вспомнить о каких-либо реформах симфонии, концерта и т.п. Кроме глюковской, историки также безоговорочно говорят об оперной реформе Рихарда Вагнера – явлении, породившем даже не локальную, а вполне «мировую» и при этом затяжную оперную «войну». Правда, война вагнерианцев и их противников была скорее «холодной», то есть свершалась в основном на фронтах критики, публицистики и философии искусства, охвативших множество национальных культур, чем в виде диспута определенных групп публики города Парижа («война глюкистов и пиччини-

стов»), вспыхнувшего сразу же, по свежим впечатлениям от увиденных спектаклей.

В наше время полюбившийся термин «реформа» стали переносить и на другие жанры – прежде всего театральные (например, балет). Количество же оперных реформ усилиями историков музыки заметно возросло. Так, Павел Луцкер и Ирина Сусидко[199] упоминают об «аркадской» и «метастазианской» реформах. Можно было бы заняться интересным вопросом, почему преимущественно с оперой были связаны политические ассоциации? Не вдаваясь в подробности, отмечу наиболее очевидное:

1. опера всегда находилась на «пике» общественного внимания и интереса;

2. опера как синтетическое искусство требовала единства «рядов» – прежде всего музыки и драмы (литературно-театрального ряда). Их приведение в соответствие по определению не могло протекать «безмолвно» в сознании одного творца, но вовлекало в переустройство всю громоздкую машину оперного театра, затрагивая при этом интересы исполнителей, публики, заказчиков и т.д.

Изначально оперными реформаторами называли тех композиторов, которые не только обновили формы оперного спектакля, но и оставили на этот счет конкретные словесные указания – собственно, «программу» реформы.

Композиторы могли делать это с бóльшей (как Вагнер) или меньшей (как Глюк) глубиной проникновения в историко-культурные причины. Более того, они полемизировали с оппонентами с позиций своего времени. Мы же, задавшись целью проследить в оперных реформах некую сквозную линию, можем обнаружить немало курьезных моментов, свидетельствующих о том, что реформатор нередко подвергался тем же самым обвинениям, которые он предъявлял своим оппонентам. Так, Джузеппе Верди, получив в 1890 году предложение написать комическую оперу «Укрощение строптивой», отвечает следующим образом: «Комедия очень забавна; это настоящая итальянская опера-буффа. Счастлив композитор, который возьмется за эту комедию! Но, чтобы написать ее, были бы нужны композиторы конца прошлого века или начала нынешнего – Чимароза, Россини, Доницетти и т.д. Композиторы современной эпохи являются слишком большими любителями гармонии и инструментовки, и у них нет героической смелости отойти на второй план, когда это нужно, и более того: не писать музыки, когда в ней нет надобности. Теперь музыку пишут всегда и прежде всего сочиняют гармонию, инструментовку и ищут оркестровых звучностей, забывая (за редкими исключениями) о точности выражения, скульптурной лепке характеров, о силе и правдивости драматических ситуаций»[200].

Верди не называет имен, но совершенно ясно, что под композиторами, «слишком увлекающимися гармонией и инструментовкой», он имеет в виду последователей Вагнера, максимально симфонизировавшего оперу. При этом Верди приписывает вагнерианцам как раз те качества, за которые Вагнер резко критиковал итальянскую оперу и которые преодолевал своей реформой. А именно: Вагнер обвинял музыку

итальянской оперы в том, что она якобы забыла о драме и превратилась в самоцель, культивируя виртуозные арии. Верди упрекает вагнерианцев, по сути, за тоже самое – за самоцельность музыки, но видит он ее совсем в другом – в симфонизации оперы.

Как видим, Вагнер и Верди говорят почти *одно и то же* о прямо противоположных вещах, то есть говорят на разных языках. Причина – в различном понимании музыкального, драматического и их синтеза. Верди не одинок: другой оппонент Вагнера и вагнеризма, Клод Дебюсси последовательно критикует именно Вагнера, уличая его опять-таки в том, за что Вагнер критиковал своих предшественников, а именно за то, что *музыка останавливает драматическое действие*. «В то время как развертывается симфония (Дебюсси имеет в виду довольно продолжительные реплики оркестра и эпизоды между фразами певцов – *К.З.*), в операх Вагнера, – пишет Дебюсси, – действие на сцене останавливается, невозможно согласовать движение драматическое с движением симфоническим»[201]. Вагнер же считал, что пока звучит ария, сценическое действие останавливается, и заменил арии сквозным симфонизированным развитием на основе лейтмотивов.

Значит, можно предположить, что существуют некие постоянные требования к опере у композиторов разных эпох и направлений (например, требование правды, осмысленной естественности сочетания музыки со словом и театральным действием, логичности драматургии), но изменяется *нечто* в материи, фактуре спектакля, в конкретике проявления неких «вечных» драматургических принципов.

Обратим внимание, что и само возникновение оперы, которое, конечно, не могло быть названо оперной реформой (поскольку реформировать было еще нечего), явилось грандиозной реформой в истории музыки в целом. Об этом может свидетельствовать не только наша оценка с позиции всего последующего развития, но и такие вполне программные свидетельства рубежа XVI–XVII веков, как воззрения членов кружка флорентийской камераты и особенно идеи Клаудио Монтеверди о первой и второй практиках. И хотя данные идеи были сформулированы в связи с жанром мадригала, однако совершенно ясно, что именно вторая практика дала жизнь новому жанру – dramma per musica (впоследствии опера) – как и всей музыкальной эпохе Нового времени.

Переход оперной классической (в широком смысле) традиции в музыкальный театр авангарда и постмодерна также имеет ярко выраженный реформаторский характер. Достаточно вспомнить прогностические положения Берндта Алоиза Циммермана о «тотальном музыкальном театре», музыкальные и литературные труды Карлхайнца Штокхаузена, Луиджи Ноно, Лючано Берио, чтобы понять, что очередная «оперная реформа» оказалась поглощена тотальной «революцией» авангарда, выходящей не только за пределы жанра оперы, но и музыки как вида искусства и во многих случаях приведшей к перерождению оперы в мультимедийный спектакль совершенно нового типа.

Оставляя за скобками упомянутые моменты рождения и перерождения оперы, остановим взгляд на хорошо известных оперных реформах, чтобы посмотреть на них как на звенья единого процесса, обладающего

определенной логикой, и попытаться определить то самое изменчивое *нечто*.

Итак, о чем писал Глюк в своих письмах-манифестах, по которым мы и судим о принципах его реформы? Главным образом он касался проблем временной организации музыки оперы: «освободить» музыку «Альцесты» «от всех излишеств», «возвратить музыку к ее истинной цели, придавать выразительность поэзии и усиливать драматические ситуации, не прерывая действие и не ослабляя его ненужными избыточными украшениями»[202]; «между арией и речитативом не должно быть слишком большого перепада, иначе ход речевого периода нарушится и утратит смысл, действие будет внезапно прервано или утратит живую энергию»[203], «моя музыка пытается всего лишь наиболее полно выразить и подчеркнуть поэтическую декламацию. Поэтому я не использую трелей, пассажей или каденций, которым столь привержены итальянцы»[204].

Глюк представляет дело так, что главное препятствие на пути подлинной музыкальной драматургии – это излишества ради показа вокальной виртуозности (ко времени Глюка в опере-сериа, утратившей жизненность барочной энергии мелодического развертывания, и в самом деле было так). Однако резкие перепады между речитативами и ариями присущи не только доглюковской опере, но и ораториям Генделя, и пассионам Баха. Что же касается «избыточных украшений», «трелей, пассажей или каденций», «нарушающих речевой период», то они также присутствовали в изобилии в названных жанрах Баха и Генделя. Ведь колоратуры барочной оперы генетически восходят к юбиляциям церковной музыки (через ораторию и другие жанры). И первичной их целью был не только показ певческого искусства, но прежде всего барочное стремление запечатлеть движущийся аффект, вызывающий разрастание формы, вбирающей дыхание Вечности.

Музыкальное время барокко было организовано во многом на иных основаниях, чем в эпоху венской классики. Вот что пишет Лариса Кириллина о страстях Баха: «Время в баховских пассионах поразительно многомерно. Основными его пластами служат: время самих описываемых событий – последние часы земной жизни Христа, разворачивающиеся как бы здесь и сейчас (вплоть до слышания наяву живых голосов Иисуса, Петра, Пилата, выкриков из толпы); время Евангелиста, который рассказывает об уже свершившихся событиях (на его речитативы нанизано все остальное); время Церкви (созерцательные хоралы, к пению которых может присоединиться и община); время Души, остро переживающей все происходящее в чрезвычайно экспрессивных, но принципиально анонимных ариях на свободно сочиненные тексты»[205]. Кириллина отмечает, что «ничего подобного в опере того времени не было»[206].

Безусловно, такого смыслового богатства, как в пассионах Баха, мы вряд ли найдем где-либо еще в барочной музыке. Даже в ораториях Генделя «психологически-временная структура более проста, чем у Баха, в силу того, что здесь обычно нет ни единого повествователя, ни хоралов, мгновенно активизирующих непосредственное участие аудитории. Но по сравнению с операми того же Генделя драматургия его ораторий выглядит резко усложненной...»[207].

Итак, в барочной (даже генделевской) опере организация времени еще проще, но и к одномерности она также не сводилась, по-своему, в упрощенном виде отражая специфику барочного мироощущения. Ведь столь определенно критикуемая Глюком разделенность барочной оперы на постоянно чередующиеся арии и речитативы также свидетельствует о двухмерности ее временной организации: в речитативах осуществляется действие, а в ариях действие останавливается и дается эмоциональная реакция персонажа на тот или иной поворот драмы. Задумаемся, чем вызвана такая организация оперы барокко? Почему возникшая на основе позднеренессансного stile recitativo опера почти сразу (уже у Монтеверди) стала отходить от речитатива как такового и наращивать более вокальные фрагменты, в которых останавливается не только действие, но даже словесный текст (в арии многократно повторяется одна небольшая стихотворная фраза)? Почему не был достигнут синтез внешнего и внутреннего, действия и созерцания-переживания, как это произошло в позднеромантической опере, у Вагнера и его последователей? Одно из самых простых объяснений: людям хотелось слушать красивые мелодии и развитое пение, а не речитативы, уподобляющиеся словесной декламации. Но тогда почему потом, во времена Вагнера, Даргомыжского и Мусоргского, захотелось совсем иного?

Попробуем дать ответ, адресующий к философии искусства.

Вспомним, что в эпоху барокко главным предметом музыки, создающим «моменты ее смысла», стали душевные аффекты – иными словами, внутренний мир человека. Аффект – не просто состояние, а реакция на событие, «жест», душевное движение. Барочные образы существуют не в статике, а в движении (более того, знаменитый представитель барокко Бернини говорил, что человек похож на себя только в движении). «Похожесть на себя» – это проявление своей глубинной сути, приближение к своему идеалу, «лику».

И вот впервые в истории европейской культуры оказалось, что этот «лик» существует не вне времени и изменчивой жизни, не над ней (как в средневековых иконах и даже отчасти, хотя и совсем по-другому, в ренессансных портретах), а в самой ее гуще, в потоке изменений и развития.

С другой стороны, всячески подчеркивая изменчивость и движение (чем и было вызвано утверждение речитатива как новой формы высказывания), искусство барокко было далеко от того, чтобы низвести момент настоящего (момент относительного «покоя») до эфемерного безразмерного неуловимого мига, мгновения – как это будет в искусстве импрессионистов. Напротив, момент в барочном искусстве максимально развернут, содержит в себе массу деталей и микрособытий и наполнен внутренним движением – вспомним, как долго нужно смотреть на портреты Рембрандта, Рубенса, Веласкеса, как бы прочитывая в едином моменте, изображенном в картине, всю жизнь персонажа. И не менее долго мы вслушиваемся в звучание барочных арий (которые Карл Дальхаус назвал «остановленными мгновениями»), создающих полную, завершенную «картину» жизни аффекта. Может показаться, что «остановка»

в данном случае касается сюжета, но не только: останавливается и смена выражаемых музыкой аффектов: один аффект надолго овладевает нашим вниманием.

Так возникает антиномичность барочного времени (единство движения и покоя – «единовременный контраст»), и при этом – его многомерность (время событийное в речитативах и время внутреннего, эмоционального мира, аффектов, которое на фоне событийного времени воспринимается как «остановка», точнее, выход из времени).

В эпоху зрелого классицизма музыка и ее время обрели новую степень свободы. Гораздо бóльшая автономность момента (мотива, фразы), выразившаяся в принципиально ином синтаксисе, привела в целом к бóльшей устойчивости построений. Именно классики довели до совершенства форму восьмитактового квадратного периода, который и стал восприниматься как завершенный устойчивый смысл – тема. Главное новшество здесь – функциональные различия временных моментов на разных масштабных уровнях. О различии метрических функций на внутритематическом уровне – внутри восьмитактного периода – писал еще Риман – это различие моментов «чистого времени», времени до звучания. Но звучание значительно усиливает момент функциональной дифференциации, вводя контрастные тематические и образно-смысловые элементы непосредственно в само развитие формы. Такое освобождение времени ознаменовало начало симфонической эры, а в области оперного театра привело к реформам Глюка и новшествам опер Моцарта.

Различие моментов на композиционном уровне (уровне целого произведения) привело к утверждению целого спектра классических форм с их четкой дифференциацией моментов «покоя» (показ темы, Fest, по Шёнбергу) и движения (неустойчивые разделы, разработка, Locker). Барочная многомерность (или, как минимум, двухмерность) времени, его непрерывная текучесть внутри одного растянутого «момента» и дискретность (сопоставление без связок) на уровне крупной формы сменились классическим «выстраиванием» моментов «покоя» и движения в одну *единонаправленную линию,* диалектически синтезировавшую непрерывность сквозного развития и дискретность, разделенность композиции. Высшим выражением этого синтеза стала сонатная форма, обнаружившая во всей полноте свою художественную специфику именно в классическую эпоху. В барочной музыке каждый следующий момент (неважно, какого масштаба – мотив или ария) воспринимается как один из ряда себе подобных, он либо продлевает и «растягивает» момент настоящего времени («остановленное мгновение», полное внутреннего движения), либо продлевает ряд контрастных, но достаточно *однородных по функции* моментов (арий, танцевальных частей сюиты и т.п.). «Безостановочное» текучее движение в барочных «остановленных моментах» создает парадоксальное ощущение движения во времени и своеобразных выходов из времени в как бы «вечное» дление момента. Все эти особенности работают на усиление ощущения неодномерности барочного времени.

В классической композиции новый момент в значительно бóльшей степени контрастен предыдущему *по функции*. Если новый момент (мотив или раздел формы) схож с предыдущим, то он его не продлевает, не «развертывает», а развивает. Если же он несхож, то вводится не по принципу неожиданного вторжения другого временнóго измерения, а также как музыкально мотивированная новая фаза развития. Таким образом целое в классической композиции выстраивается как иерархия контрастно соподчиненных моментов, связанных направленным процессом.

Глюк по-новому, в духе принципов симфонизма, осмыслил роль музыкального целого и достиг нового понимания целостности оперы путем рельефной дифференциации функций ее разделов. В отличие от барочной эпохи с ее принципом ряда (сюиты) и ансамбля классическое целое (будь то симфонический оркестр, тональность, фактура, ритм или музыкальная форма) выступает как иерархия соподчиненных элементов, функциональный контраст которых всячески подчеркивается.

Так, контраст музыкального экспонирования, развития и итога обрел самые рельефные очертания не только в инструментальных формах, прежде всего сонатной, но и в операх Глюка и Моцарта. При этом Глюк, ратуя за непрерывность, понимал ее вполне в духе XVIII века, а не по-вагнеровски. Исчезли резкие перепады (барочная много- или двухмерность времени), но расчлененность на номера – логические фазы развития – осталась. Барочная многомерность времени была «вписана» классиками в единый процесс становления формы и трансформировалась в его многоуровневость.

Классическая концепция музыкального времени оставалась действенной и в раннеромантической опере, постепенно подводя к тем новшествам, которые выкристаллизовались в виде реформы Вагнера. Подобно тому как Глюк преодолевал расчлененность барочной оперы на эпизоды, относящиеся к разным временным слоям, Вагнер преодолевал расчлененность классической и раннеромантической оперы на эпизоды, представляющие разные функции в процессе развития. Суть и технические аспекты вагнеровской реформы настолько общеизвестны, что возможно выделить только самое главное для нашей темы. Что же изменилось? Во-первых, ощущение момента настоящего времени, и, как следствие, ощущение течения времени в целом. Романтическое ощущение времени (уже в инструментальной музыке Шопена, Шумана, Листа) подчеркивает его постоянное течение, дление, стремление, в том числе и в рамках тех смыслов, которые могут ощущаться как настоящие моменты. Так, слушая одну и ту же тоническую гармонию на протяжении 136 тактов в начале «Золота Рейна», мы ощущаем не только неподвижность и остановку времени, но и его течение в этой событийной неподвижности. Но тогда то, что выступало в качестве момента до Вагнера, а именно оперный «номер» и прежде всего ария-портрет, либо не смогут восприниматься в таком качестве, либо должны перероди́ться в некое сквозное музыкальное течение, максималь-

но соответствующее временной непрерывности и безостановочной текучести.

Интересно, что Вагнер, выделяя новые структурно-смысловые единицы своих опер, назвал их «мелодическими моментами» (за которыми позже закрепилось наименование лейтмотивов). Опираясь на такие, очень краткие моменты (в масштабе мотива или фразы), Вагнер делает новый шаг на пути к непрерывности музыкальной драмы, заменяя номерную структуру сквозным «разработочным» «симфоническим» развитием.

Однако, как было показано, уже для Дебюсси такой способ конструкции времени в опере стал неприемлемым. Дебюсси возражает, во-первых, против лейтмотивов как основных носителей смысла у Вагнера: «Музыка вынуждена загромождаться упорными маленькими фразами, которые желают, чтобы их слышали во что бы то ни стало. В итоге – необходимость считать, что определенная аккордовая последовательность изображает то или иное чувство, определенная фраза – то или иное действующее лицо. Довольно неожиданная игра в антропометрию!»[208]. По мысли Дебюсси, ритм музыки должен соответствовать ритму души, а жизнь души настолько утонченна, неуловима и изменчива, что даже достаточно краткие фразы наподобие вагнеровских лейтмотивов останавливают эту жизнь. Настоящий момент становится почти неуловимым мгновением (что и соответствует принципам импрессионистического искусства).

Во-вторых, Дебюсси критикует и вагнеровскую «разработку»: как и лейтмотивы, она для него является слишком громоздким и рационалистическим средством, сковывающим естественное выражение души.

Можно сделать вывод, что каждая оперная реформа имеет в качестве глубинной причины новое ощущение музыкального времени, которое и требует каждый раз нового соотношения музыки и драмы, новой организации синтетического (музыкально-драматического времени), всегда имеющей две стороны.

Первая – это музыкальная форма воплощения цельного смысла как конструкция момента настоящего времени. В барочной и классической опере это законченный номер, выражающий аффект, в романтической музыкальной драме – лейтмотив. Другая сторона – способ течения времени. Обе стороны музыкально-драматической организации времени у Вагнера – лейтмотивы и основанная на них симфоническая «разработка» – явились последним словом современного музыкального театра. Но для Дебюсси и они уже стали слишком грубыми инструментами ушедшей эпохи. В музыкальном времени Дебюсси уже практически не выделяется момент настоящего как смысл, предстающий вне времени. Это всегда длящееся, текучее настоящее и текучий, изменчивый смысл, что сближает его с понятием А. Бергсона la duree.

Так, оперный театр, в котором и ритм музыки, и ритм души выявлены с предельной полнотой и силой, стал «территорией», на которой осуществлялись «сражения» за обретение ускользающего единства этих двух ритмов, за достижение правды и естественности присутствия художественного смысла во времени.

«Французский музыкант» Клод Дебюсси оставил множество тончайше-изысканных, остроумных, ядовито-похвальных и иронично-уничтожающих высказываний о композиторах разных времен. Но его высказывания о двух великих немцах – Йоганне Себастьяне Бахе и Рихарде Вагнере отличаются особым постоянством «тем», пожалуй, даже «лейттем», равно как и особой глубиной постановки проблем, вызванной скрытой, а часто и явной их соотнесенностью с творческими принципами самого Дебюсси. Вагнер... «положительно является “Delenda Carthago” г-на Дебюсси»[209]. Данное замечание сопровождается комментирующей сноской: «Delenda Carthago» – «Карфаген должен быть разрушен» (лат.) – слова, которыми Катон-старший заканчивал каждую из своих речей. Выражение это употребляется, когда желают подчеркнуть, что человеком владеет навязчивая идея»[210]. Анализ этих смысловых «лейттем» и «навязчивых идей» может порой вывести на глубокие и значительные проблемы.

В самом деле: «Дебюсси и Бах», «Дебюсси и Вагнер» – каждая из этих тем могла бы быть раскрыта в большом исследовании и рассмотрена всесторонне, во всех аспектах наследия французского композитора. Здесь мы даже не пытаемся коснуться вопроса собственно музыкальных диалогов Дебюсси с Бахом и Вагнером, а ограничимся постановкой проблемы на основании только лишь его словесных высказываний. Также мы не стремимся дать полный обзор и анализ высказываний Дебюсси о Вагнере (это – отдельная тема, которой имеет смысл заняться, не привлекая в попутчики Баха).

Сопоставить же Баха с Вагнером дал повод сам Дебюсси: «Бах – это святой Грааль, Вагнер – Клингзор, желающий попрать Грааль и сам стать на его место... Бах властно сияет над музыкой и в своей доброте он пожелал, чтобы нам довелось услышать слова, еще неслыханные в оставленном им великом примере служения музыке и бескорыстной любви к ней. Вагнер же уходит... стушевываясь... тенью черной и тревожащей»[211]. Добавим, что подобные сопоставления рассыпаны по всему литературному творчеству Дебюсси.

«Уход» Вагнера для Дебюсси – это, пожалуй, уход всего романтизма в его наиболее специфичных и существенных проявлениях. Все объясняет следующее признание: «Вагнер, если можно выразиться с некоторой, подходящей для него напыщенностью, был прекрасным закатом солнца, который приняли за утреннюю зарю»[212]. По сути, речь идет о «первой любви», и разочарование в ней влечет особенно пристальную и эмоциональную критику.

Совсем иное – Бах. Судя по некоторым высказываниям Дебюсси, именно немецкий кантор оказался в роли надежной опоры в творческих поисках одного из основных создателей новой музыки XX века.

«Если мы рассмотрим творчество И.С. Баха, благожелательного божества, к которому музыканты, прежде чем приниматься за работу, должны бы обращаться с молитвой о предохранении их от посредственности,

творчество неисчислимое, где на каждом шагу находишь то, что кажется написанным вчера, начиная с капризной арабески и кончая тем религиозным излиянием души, для которого мы до сих пор не нашли ничего лучшего, – то мы напрасно будем разыскивать в этом творчестве хотя бы одну ошибку против хорошего вкуса»[213].

А в письме Ж. Дюрану (1907) встречается мысль, не оставляющая сомнений в исповедании музыкальной веры: «Один Бах предчувствовал истину»[214]. Обратим внимание, что если для немецких композиторов XIX века (Мендельсон, Шуман, Брамс), как и для Шопена признание Баха в качестве бесспорной вершины музыкального искусства было достаточно характерно, то для французов дело обстояло иначе, о чем свидетельствует замечание самого Дебюсси, относящееся к Сен-Сансу: «... он заявил о своем преклонении перед стариком Бахом в такое время, когда подобный акт исповедания веры был одновременно и актом большой смелости»[215]. Отметим также, что о современниках Баха – Ф. Куперене и Ж.-Ф. Рамо Дебюсси также говорит нередко и – с неизменным преклонением. Но они фигурируют главным образом как носители французской национальной традиции. Бах же – в связи с универсальными принципами творчества.

Два «лейтмотива» литературной «бахианы» Дебюсси уже прозвучали: это, во первых, идея «арабески» и, во-вторых, «религиозное излияние души» (часто они сопутствуют друг другу, что, как мы увидим, совсем не случайно). Эпоху Баха Дебюсси характеризует такими словами: «То была эпоха цветения «восхитительной арабески», и музыка подчинялась законам красоты, входящим во всеобъемлющие законы природы»[216].

Говоря о Скрипичном концерте Баха соль минор, Дебюсси пытается разъяснить суть «восхитительной арабески»:

«... здесь находишь почти неприкосновенной ту «музыкальную арабеску» или, вернее, тот принцип «украшения», который является основой всех форм искусства. (Слово «украшение» не имеет здесь ничего общего с тем значением, которым его наделяют в музыкальных грамматиках).

Мастера примитива – Палестрина, Викториа, Орландо ди Лассо и другие пользовались этой божественной «арабеской». Они обнаружили ее основу в григорианском пении и поддержали ее хрупкие завитки стойкими контрапунктами. Бах, снова взявшись за «арабеску», сделал ее более гибкой, более текучей, и, несмотря на строгую дисциплину, к которой этот великий мастер обязывал красоту, арабеска смогла существовать с той свободной, постоянно обновляющейся фантазией, которая изумляет еще и в наше время»[217].

Впрочем, отношение Дебюсси к Баху не было уж совсем безоблачным. Резким диссонансом всей «бахиане» французского мэтра звучит его письмо Ж. Дюрану от 15 апреля 1917 года:

«Когда старому саксонскому кантору нечего сказать, он выезжает на чем попало и становится действительно безжалостным. В общем, он терпим лишь тогда, когда он восхитителен. Вы скажете, что и этого уже достаточно!

И все же, если б у него был друг, – или, быть может, издатель? – который, например, шепотом посоветовал бы ему один день в неделю

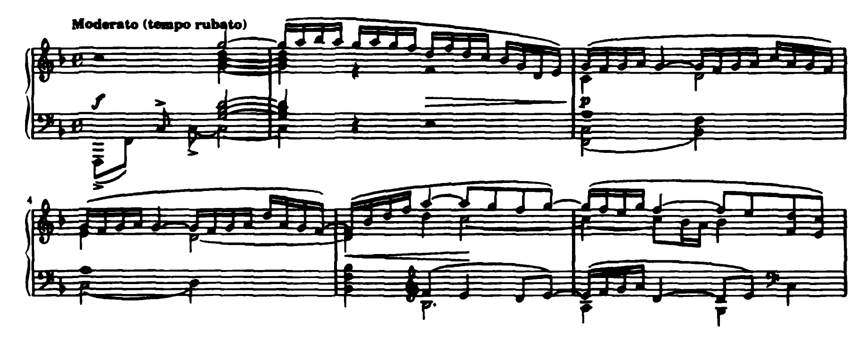
не сочинять, то это избавило бы нас от шеренг базжалостных тактов, неумолимо дефилирующих все время с одними и теми же маленькими мошенниками «темой» и «противосложением» во главе.

Иной раз, – и даже нередко, – его чудесное мастерство, а оно, в сущности, есть всего лишь гимнастика, свойственная этому старому мастеру, и не способно заполнить ужасную пустоту, ощущение которой еще увеличивается от настойчивого желания извлечь что-то из посредственной музыкальной мысли, притом любой ценой»[218].

Скорее всего, что достаточно типично для композиторов, Дебюсси, превознося Баха, слышал не столько самого Баха, сколько нечто очень и очень родственное своему собственному идеалу музыки – музыки новой, отказавшейся от романтической «перегруженности» подтекстами и «напряженности» интонации.

При чтении строк Дебюсси о Бахе обращает на себя внимание, а затем и настораживает настойчивый акцент на восприятии музыки Баха как арабески. С одной стороны, это вполне понятно: музыкальная ткань многих произведений Баха «вьется» подобно изукрашенному орнаменту. Но, с другой стороны, разве образ арабески способен дать исчерпывающее представление о напряженной, динамичной и предельно экспрессивной мелодической линии баховских фигураций? Арабеска, благодаря орнаментально-пластическому истоку термина, невольно понимается как нечто свободное в своем движении, невесомо-парящее, независимое от земного притяжения. Баховская же фигурационная мелодия, которая отчасти ассоциируется с арабеской, движется в пространстве напряженнейшей гамонической «гравитации». Соответственно, ее время – время не только пребывания, но и становления, направленного, устремленного течения, что заставляет признать образ арабески недостаточным для характеристики музыки Баха.

Показательным примером переинтонирования баховских фигурационных форм в музыке Дебюсси стали две фортепианные сюиты: «Бергамасская» и «Для фортепиано» (Pour la piano). Начала Прелюдий обеих сюит открыто ориентированы на барочные истоки: в «Бергамасской сюите» – на монументальный органно-клавирный фантазийный стиль, в Pour la piano – на узкообъемный фигурационный рисунок. Однако не менее ощутимы и отличия от барочного слышания, обусловленные спецификой звукосозерцания Дебюсси. Типичное фантазийное начало «Бергамасской сюиты» – разложенный аккорд, охватывающий почти всю клавиатуру, с последующим орнаментально-фигурационным движением – у Дебюсси слышится отнюдь не как страстная проповедь (что неизменно присуще баховским образцам подобного рода), а скорее как звучание самой природы. В данном случае начальный разложенный аккорд подобен накатившейся волне, а следующая за ним фигурация не нагнетает напряжение (что всегда имеет место у Баха), а воспринимается как мягкий, плавный откат волны, чему способствуют, помимо собственно фактурного облика, применение пентатонических интонаций и практически полное отсутствие доминантовых гармоний (за исключением собственно каденции).



Дебюсси. Бергамасская сюита. Прелюдия

Начало Прелюдии Pour la piano, а также «Сады под дождем», «Движения» из «Образов», сохраняя типично барочный фактурный рисунок, существенно отличаются от стиля Баха гармонической логикой, которая и вносит дух «импрессионизма» – сосредоточение внимания на каждом отдельном моменте, обороте, гармонии, а не на сквозной и устремленной к цели энергии движения. Разумеется, не стоит отождествлять музыкальные отражения баховского в произведениях Дебюсси с высказанными им мыслями о музыке Баха. Но возможно отметить нечто общее: а именно, склонность Дебюсси воспринимать баховские фактурные рисунки как арабеску-орнамент. По всей видимости, прямо противоположное слышание Баха проявилось у Э. Курта, ощущавшего у Баха в первую очередь линеарную энергию.

Дебюсси с присущей ему проницательностью видит истоки баховской арабески в григорианских юбиляциях и выросших на их основе мелодиях Палестрины и Орландо Лассо. И невольно приходится признать, что в контексте церковного стиля Средневековья и Возрождения мелодические линии, пожалуй, несколько больше соответствовали представлению об орнаменте-арабеске, нежели в музыке Баха, уподобляясь резным украшениям готических соборов, в свою очередь перенявших исламские традиции. А исламская культура понимала арабеску как символ Вечности и непрерывности Вселенной.

Впрочем, необходимо попытаться уточнить, основываясь на скупых, полных недоговоренностей высказываниях Дебюсси, что, собственно, он понимал под арабеской в музыке. Итак, «Бах, снова взявшись за арабеску, сделал ее более гибкой, более текучей, и, несмотря на строгую дисциплину, к которой этот великий мастер обязывал красоту, арабеска смогла существовать с той свободной, постоянно обновляющейся фантазией, которая изумляет еще и в наше время»[219]. Из этого высказывания для нас наиболее важными и ключевыми понятиями будут, пожалуй, гибкость и текучесть арабески, сочетающиеся со строгой дисциплиной, и в особенности, – указание на постоянное обновление. Таким образом, приходится сделать вывод, что у Дебюсси был свой идеал музыкальной арабески, который существенно расходился с пониманием арабески как элемента изобразительных искусств, поскольку арабески-орнамента законом является, как правило, точная повторяемость мотивов.

Теперь мы можем рассмотреть наиболее важное и содержательное высказывание Дебюсси о Бахе, а в связи с ним, – об орнаментальной концепции музыки:

«В музыке Баха волнует не характер мелодии, а ее очертания, и даже чаще параллельное движение нескольких линий, встреча которых, будь она случайной или преднамеренной, вызывает эмоцию. При такой орнаментальной концепции музыка приобретает точность механизма и вызывает мгновенное возникновение образов»[220].

Что же мог иметь в виду Дебюсси под характером мелодии, противопоставив его очертаниям? Ведь, собственно, откуда берется характер, если не из облика самой мелодии, включая, конечно же, и ее рисунок прежде всего? Возможно предположить, что как раз в этом Дебюсси близок к исходному пониманию арабески как чистой абстрактной формы, не связанной с предметной изобразительностью. В таком случае под «характером мелодии» Дебюсси мог понимать нечто внемузыкальное, своего рода «программу» – скрытую или явную. И продолжение его мысли, пожалуй, может подтвердить наше предположение:

«Наоборот, это беспредельно более «правдиво», чем жалкий человеческий писк, который пытается издавать музыкальная драма. Музыка сохраняет, в особенности здесь, все свое достоинство, она никогда не снисходит до того, чтобы приспособиться к потребностям сентиментальничанья, напускаемого на себя людьми, о которых говорят: «Они так любят музыку»[221].

В таком случае чем определяется характер романтической мелодии, если не ее очертаниями? Ведь достаточно очевидно, что Дебюсси критикует здесь не только Вагнера, но и более широкий круг явлений, усредненно-сниженное понимание которых позднее заставит К. Дальхауса сблизить романтизм с китчем. Дебюсси, как всегда, весьма тонок: и вправду, характер мелодии в романтической музыке чаще всего определяется не рисунком самой мелодии, и даже не ее ритмом (который выступает с рисунком как единое целое), а гармонией – теми силами, которые придают каждому звуку мелодии особую энергетику и управляют самим мелодическим движением. (Здесь можно зафиксировать точку совпадения Дебюсси и Курта на различие техник Баха и Вагнера).

Однако вернемся к наиболее интересной мысли Дебюсси в процитированном фрагменте: «При такой орнаментальной концепции музыка приобретает точность механизма для воздействия на публику и вызывает мгновенное возникновение образов». Последняя фраза («мгновенное возникновение образов») выводит нас к проблеме ощущения музыкального времени. Что, собственно, мог иметь в виду Дебюсси, об этом можно только догадываться. Но попробовать догадаться можно. Прежде всего, ясно, что при «орнаментальной концепции» музыки не может быть и речи о том, что под образами имеются в виду некие внемузыкальные представления – суть арабески-орнамента именно в его художественной самодостаточности, чистоте и свободе от предметного мира. Образы в данном случае – это сами звучания, их чисто музыкальные смыслы, что, впрочем, не мешает им выступать и в качестве символов. Далее, мысль Дебюсси о «мгновенном возникновении образов»

естественно связывается с другой его мыслью — что «в музыке Баха волнует не характер мелодии, а ее очертания». Именно каждое отдельное «очертание» баховской мелодии может пониматься как мгновенно возникающий образ, смысловая и, следовательно, временная единица его музыки.

Здесь необходимо некоторое разъяснение. Обычно принято считать, что целая часть или раздел барочной композиции выражают один образ, или аффект, что вполне справедливо. Понимание образа как единого аффекта, охватывающего масштабную композиционную единицу, естественно также связать и с единым характером музыки. Но вспомним, что Дебюсси как раз противопоставляет характер мелодии мгновенно возникающим образам. Именно здесь проявилось родство (хотя и далеко не тождество) в ощущении времени у Дебюсси и Баха: оно заключалось в ощущении непрерывного течения времени, пронизывающего любые статические состояния. У обоих композиторов, хотя и очень по-разному, момент настоящего времени («теперь») не склонен кристаллизоваться в завершенную целостность, а затем подвергаться развитию-разработке (как это будет в культуре симфонизма), он вообще не воспринимается вне течения времени. По контрасту: насколько типично игнорирование течения времени для Моцарта и многих последующих композиторов — по меткому выражению Г. Орлова, «таков западный способ преодоления времени: «вмораживание его в структуру»[222]. Поясним, что к структурам, «замораживающим» время и возвышающимся над ним, в равной мере следует отнести квадратный период и симметричную сонатную форму, наполненную множеством событий и процессов, протекающих в риторически условном времени.

Обратим внимание, что Дебюсси в качестве примера, где искусство баховской «божественной» арабески проявилось особенно ярко, называет Скрипичный концерт соль минор, который вовсе не основан исключительно на арабесочно-орнаментальном, прелюдийном рисунке, а содержит и многочисленные ритмически выделенные, индивидуализированные и даже декламационные мотивы, или «очертания», если использовать слово самого Дебюсси. Отсюда следует поразительная вещь: значит, говоря об арабеске, Дебюсси понимал ее не в качестве фактурного рисунка, иначе обнаружил бы ее «неприкосновенной» не в концерте, а во множестве клавирных или органных прелюдий. Тогда что же он имел в виду? Вспомним, что в концертах Баха с особой интенсивностью проявляются такие качества его музыки, как непрерывность дления (именно в концертах самые протяженные темы), неуклонность нагнетания напряжения, постоянное «оттягивание» разрешений и концовок, — словом, все то, что способно уподобить композицию протяженной линии-арабеске, вьющейся практически без остановок. Словом, Дебюсси понимает арабеску скорее как фактор композиции, нежели фактуры.

Противоположность двух принципов: воздействия мелодии своими очертаниями (Бах) или характером (романтический принцип) — идеально демонстрируется на примере сопоставления до-мажорной прелюдии Баха из I тома «Хорошо темперированного клавира» с ее вольной обработкой — композицией Гуно *Ave Maria*. Слушая баховский ориги-

нал, мы в самом деле следуем за музыкой, выстраивающейся «с точностью механизма», момент за моментом, каждый из которых привносит свой новый существенный штрих в течение времени. Совсем иное — в обработке Гуно, где вся баховская ткань становится фоном, а вокальная мелодия, сочиненная Гуно, постепенно предстает перед нами, охваченная единым характером, и именно характер, индивидуальный надвременнóй образ становится критерием единства всей мелодии и ее высшим смыслом. Эта мелодия не вьется, подобно арабеске, формируясь «на наших глазах» и удивляя каждым новым поворотом, каждым мельчайшим отдельным моментом, но, будучи уже готовой, сформированной своим характером (образом-идеей), заставляет пережить вместе с ней свое внутреннее, непрерывно-длящееся время, прочувствовать ее характер и, возможно, вызвать упрек Дебюсси в «приспособлении к потребностям сентиментальничанья» (уж баховская-то Прелюдия точно была к этому приспособлена автором французского и самого популярного «Фауста»).

Наконец, еще один, последний и ключевой штрих в дебюссистском понимании арабески: она воплощает свободу, а отказ от нее — закабаление: «Должен прибавить, что понимание орнаментального замысла совершенно утрачено: музыку удалось закабалить...»[223] Для нашей темы этот штрих имеет особое значение, поскольку вновь отсылает к сопоставлению с Вагнером.

Любопытно, что основная претензия Дебюсси к Вагнеру в основе своей та жа самая, что и Вагнера к старой итальянской опере, критикуемой за то, что музыка подавляет драматическое действие, останавливает его и таким образом эгоистически господствует. Чтобы привести музыкальный ряд в соответствие с драматическим действием, Вагнер уничтожает законченные номера (арии и т.п.) и насыщает свои оперы сквозным симфоническим развитием. Но прошло совсем немного времени, и Дебюсси критикует Вагнера за то, что симфоническое развитие, «разработки» останавливают действие, в то время как необходимо, чтобы «действие двигалось и устремлялось вперед»[224]. «В то время как развертывается симфония, действие на сцене останавливается; невозможно согласовать движение драматическое с движением симфоническим»[225]. Вагнер же считал, что пока звучит ария, действие на сцене останавливается.

Можно предположить, что каждая оперная реформа (Глюка, Вагнера, Мусоргского, Дебюсси) имеет в качестве глубинной причины новое ощущение музыкального времени, которое и требует каждый раз нового соотношения музыки и драмы. Следующие строки Дебюсси посвящены Вагнеру, однако обнаруживают свою универсальность и могут быть спроецированы и на другие исторические ситуации:

«Музыка имеет ритм, скрытая сила которого направляет ее развитие; движения души имеют другой ритм, более инстинктивно обобщающий и подчиненный разнообразному ходу событий. От наслоения этих двух ритмов рождается постоянный конфликт. Он выражается по-разному: либо музыка задыхается в погоне за действующим лицом, либо действующее лицо усаживается на ноту, чтобы позволить музыке догнать его»[226].

Однако Дебюсси считает, что у Вагнера не только музыка порабощает действие, но и сама оказывается в порабощении: «Он (Дебюсси) стремится создать музыкальный язык, который не обходился бы без возможностей, предоставляемых симфонией, но не был бы всецело порабощен ею, и главным образом такой язык, который избегал бы разработок, – столь длинных и скучных»[227]. Впрочем, необходимо заметить, что протяженные оркестровые фрагменты в операх Вагнера, такие как «Путешествие Зигфрида по Рейну», траурное шествие из «Гибели богов» и некоторые другие, не так уж часто встречаются в музыкальных драмах Вагнера. Менее протяженные оркестровые инкрустации размерами мало отличаются от аналогичных фрагментов в «Пеллеасе и Мелизанде». Дебюсси, как всегда, точен: произнося слово «разработка», он указывает на соответствующую форму, избегаемую им равно и в оркестровых сочинениях. «Разработка» (не важно, в сонатной форме или в опере) возмущала Дебюсси своим рационализмом: сопоставлениями мотивов, их взаимодействием, борьбой и т.д. При этом и сам принцип мотивов у Вагнера – точнее, *лейтмотивов* – также не по вкусу Дебюсси – из-за слишком навязчивой, по его мнению, отсылки к внемузыкальным значениям, к идеям и «характерам», а также из-за повторяемости:

«Драма гг. Золя и Брюно (речь идет об их опере «Ураган», на примере которой критикуются именно вагнеровские принципы – *К.З.*) отличается многочисленными символами, и я, признаюсь, не понимаю этой чрезмерной потребности в них. Авторы как будто позабыли, что самое прекрасное – это все же музыка. Само собой разумеется, символ вызывает «лейтмотив»; и вот опять музыка вынуждена загромождаться упорными маленькими фразами, которые желают, чтобы их слышали во что бы то ни стало. В итоге – необходимость считать, что определенная аккордовая последовательность изобразит то или иное чувство, определенная фраза – то или иное действующее лицо. Довольно неожиданная игра в антропометрию!»[228].

Таким образом, теперь мы видим, что при следовании вагнеровским принципам и драма (внемузыкальная идея) порабощает музыку. Порабощенным оказывается буквально все – и, конечно, Дебюсси ищет практических решений выхода из сложившейся ситуации, а не ее глубинного теоретического анализа.

Путь к преодолению конфликта двух ритмов (самой музыки и движений души) ему видится в следующем: «Дебюсси пошел по пути поисков декламации, зависящей не от ритма самой музыки, а от ритма слова в музыке»[229]. Каждый оперный реформатор, от Глюка до Дебюсси, стремится «приспособить» музыку к драме, чтобы дать ей новую свободу дыхания. А в сущности, задача состоит, как это тонко подметил Дебюсси, в достижении согласия двух ритмов – музыки и всего остального: души, слова, драматического действия. Продолжая «расшифровывать» эту мысль, предположим, что речь идет о нахождении оптимального синтетического (музыкально-драматического) времени, которое имеет две стороны.

Первая – это музыкально-драматическая форма воплощения цельного смысла как реализация момента настоящего времени. В барочной

опере это законченный номер, выражающий аффект (ария, ансамбль); в романтической музыкальной драме – лейтмотив, выражающий идею-характер. Другая сторона – способ течения времени, форма соотношения континуальности и дискретности. Обе стороны музыкально-драматургической организации времени у Вагнера – лейтмотивы и основанная на них симфоническая «разработка» – явились последним словом современного музыкального театра, но для Дебюсси и это уже стало слишком грубыми инструментами ушедшей эпохи. Дебюсси видит диктат идеи над музыкой не только в вагнеровских лейтмотивах, но и во вступлении к «Золоту Рейна». А ведь, казалось бы, – вот арабеска в чистом виде! Да и «разработкой» в обычном смысле их не назовешь! Однако Дебюсси «исключает из своей концепции музыку «бесполезную», те 135 тактов (ясно, что речь идет о длящейся в течение этих тактов тонике в начале тетралогии. – *К.З.*), которые существуют якобы для раскрытия некоего душевного состояния, остающегося нераскрытым после этих тактов так же, как и до них»[230].

Что же получается, если суммировать весь комплекс высказываний Дебюсси о вагнеровской музыкальной драме? Музыка порабощает драму, драма – музыку, и одна сторона музыки («музыкальный язык») порабощается другой («симфонией»). Глубинная же основа всех перечисленных «порабощений» одна – это вагнеровское, романтическое чувство времени, которое невольно порабощает новое чувство музыкального и музыкально-драматургического времени, вызревшее у Дебюсси. Ближайшим историческим аналогом этого нового чувства времени и стал образ арабески в его специфически дебюссистском понимании. Правда, в отличие от баховской арабески ощущение времени Дебюсси значительно сильнее преодолевает дискретность и отделенность моментов («очертаний»), в нем уже практически не выделяется момент настоящего как смысл, предстающий вне времени. Это всегда длящееся, текучее настоящее и текучий, изменчивый смысл, что сближает его с бергсоновским понятием la durée: «Я приду к музыке, действительно освобожденной от мотивов или же образованной из одного непрерывного мотива, которого ничто не прерывает и который никогда не возвращается в первоначальной форме»[231]. Следуя этому, чисто музыкальном,у идеалу, Дебюсси мечтает о действующих лицах «без прошлого и без указания на время действия»[232], душевная жизнь которых обернулась бы непрерывной музыкальной «арабеской» как переживанием текущего, изменчивого настоящего момента, освобожденного от порабощения внешними в отношении него причинами и целями.

Примечания

[1] Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 621.
[2] *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук. В 3 т. Т. 1: Наука логики. М., 1974. С. 299.
[3] Там же. С. 299.
[4] *Гегель Г.В.Ф.* Сочинения. Т. 12. Кн. 1. М., 1938. С. 74.
[5] *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук. В 3 т. Т. 1. С. 299–300.
[6] *Шушкова О.* Раннеклассическая музыка: Эстетика. Стилевые особенности. Музыкальная форма: Исследование. Владивосток, 2002. С. 99.

[7] Цит. по: *Михайлов А.В.* Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века: Антология. В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 21.
[8] Цит. по: *Мильштейн Я.* (Предисловие) // *Лист Ф.* Прометей: Партитура. М., 1968. С. 4.
[9] *Лосев А.* Бытие–Имя–Космос. М., 1993. 7. С. 657.
[10] Ин 1, 1.
[11] Понятие символа используется в его исконном значении, возрожденном неоправославной философией (П. Флоренский, А. Лосев), а не в качестве одного из видов знаков в семиотике.
[12] *Михайлов А.В.* Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века. С. 12.
[13] Цит. по: *Левая Т.* От романтизма к символизму (некоторые тенденции русской музыкальной культуры начала XX века) // Проблемы музыкального романтизма: Сб. науч. трудов. М., 1987. С. 35.
[14] В то же время выражения «музыкальный язык» и даже «грамматика» широко используются, например, П. Булезом просто в значении «техника», без того, чтобы этот «язык» нечто означал.
[15] Цит. по: *Казанцева Л.* Основы теории музыкального содержания: Учеб. пособие. Астрахань, 2001. С. 9.
[16] *Бонфельд М.* Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства: Монография. СПб., 2006. С. 171, 172.
[17] *Бонфельд М.* Введение в музыкознание. М., 2001. С. 178.
[18] Цит. по: *Казанцева Л.* Основы теории музыкального содержания. С. 7.
[19] Цит. по: Там же. С. 8.
[20] *Холопова В.* Музыка как вид искусства. СПб., 2000. С. 175.
[21] Там же. С. 236.
[22] Так называется работа А.В. Михайлова (см.[13]).
[23] *Михайлов А.В.* Слово и музыка: Музыка как событие в истории слова // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова: Материалы научных конференций. М., 2002. С. 10–11.
[24] *Лосев А.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 136–286.
[25] Вспомним аристотелевскую дихотомию потенции и энергии.
[26] *Лосев А.* Бытие – Имя – Космос. М., 1993. С. 957–958.
[27] *Михайлов А.В.* Слово и музыка: Музыка как событие в истории слова. С. 9.
[28] Цит. по: *Шкапа Е.* Еще раз о форме и содержании в музыке. Концепция Г.Э. Конюса // Музыковедение. 2004. № 1. С. 40.
[29] *Яворский Б.* Основные элементы музыки. М., 1923. С. 189, 190.
[30] *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 639.
[31] Там же. С. 421.
[32] Там же. С. 639.
[33] Там же. С. 418.
[34] *Лосев А.Ф.* Методологическое введение // Вопросы философии. 1999. № 9. С. 87.
[35] *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 257.
[36] Там же. С. 487.
[37] Там же.
[38] Там же. С. 488.
[39] *Лосев А.Ф.* Методологическое введение // Вопросы философии. 1999. № 9. С. 81.
[40] Там же. С. 84.
[41] Цит. по: *Чигарева Е.* «О том, что́ в музыке» (по лекциям и наброскам А.В. Михайлова) // Слово и музыка: Памяти А.В. Михайлова. М.: МГК, 2002. С. 26.
[42] Там же. С. 25.
[43] Там же. С. 23.

[44] *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М.: МГК, 1996. С. 96.
[45] *Вагнер Р.* Избр. работы. М., 1978. С. 416.
[46] *Лист Ф.* Избр. статьи. М., 1959. С. 291.
[47] *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. М., 1995.
[48] Там же. С. 647.
[49] Там же. С. 647–648.
[50] Там же. С. 648.
[51] Там же. С. 650.
[52] В тексте Лосева дается сравнение с Трио Чайковского – «плачущим, страстно вздыхающим, отчасти ноющим, то неразрешенно-томительным, то бурным и мрачно-огненным, – которое в целом, однако, отличается «значительным оформлением» // Там же.
[53] Там же. С. 650.
[54] Там же. С. 651.
[55] Там же. С. 650.
[56] Там же. С. 114.
[57] Там же. С. 649.
[58] Там же. С. 649.
[59] Там же. С. 648.
[60] *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / Павел Александрович Флоренский. М.: Прогресс, 1993. С. 3–4.
[61] Там же. С. 4.
[62] «Человек <…> имеет дело с двумя разными пространствами: перцептивным и объективным. <…> Для передачи объективного пространства на плоскости изображения разработана совокупность специальных методов – черчение. Полученное изображение называют чертежом. Чертеж передает геометрию объективного, а рисунок в отличие от него – геометрию перцептивного пространства» (*Раушенбах Б.В.* Геометрия картины и зрительное восприятие / Борис Викторович Раушенбах. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 182). Под перцептивным пространством понимается субъективное пространство зрительного восприятия. Для наиболее точного воплощения особенностей перцептивного пространства на изобразительной плоскости применяется, согласно Раушенбаху, особая система перцептивной перспективы. Поскольку не существует взаимно однозначного соответствия между трехмерным объектом и его двухмерным изображением, постольку данная система (в отличие от линейной перспективы) имеет варианты, обоснованные Раушенбахом строго математически. Особенно убедительные примеры перцептивной перспективы ученый находит в творчестве Сезанна.
[63] *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. С. 55.
[64] *Weyl H.* Симметрия / Пер. с англ. Б.В. Бирюкова и Ю.А. Данилова. 3-е изд. М.: Изд. ЛКИ, 2007. С. 33.
[65] Цит. по: *Banney D.* Cristallising Wagner: Symmetry and Symmetry Breaking in Wagner's Tristan Prelude / D. Banney // Symmetry: Culture and Science. The journal of the Symmetrion. Editor Georgy Darxas. 2013. Vol. 24. № 1–4. P. 348.
[66] *Weyl H.* Симметрия. С. 37.
[67] Там же. С. 37.
[68] *Лосев А.Ф.* Бытие – Имя – Космос. С. 228–230.
[69] *Волошинов А.* Математика и искусство. М., 2000. С. 96.
[70] Там же. С. 111.
[71] *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 171–172.

[72] О теории Конюса см.: *Шкапа Е.А.* Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности применения. Дис. … канд. иск. М., 2006. В письме С.И. Танееву от 12 сентября 1901 года Конюс, спеша поделиться своими открытиями на основе анализов бетховенских произведений, формулирует свое понимание *функции симметрии* в музыкальном целом: он не сомневается в существовании «*законов музыкального равновесия*, обусловливающих собой форму. Весь Бетховен: и экспозиции, и разработки, и репризы дали самое блестящее и неопровержимое доказательство того факта, что симметрия (прямая и обратная) – необходимое условие хорошей формы. Не могу Вам выразить, какую я испытывал радость, когда те же законы я находил у Шумана, у Чайковского, Моцарта и Шуберта» (цит. по: Там же. С. 53). В отличие от Лосева, Танеев (а с ним и А.С. Аренский) был далеко не в восторге от идей своего ученика, именно потому, что для Конюса первичны были *числовые* конструкции, а не реальная организация материала.

[73] См.: Там же. С. 201.

[74] *Лендваи Э.* Симметрия музыки: Введение в семантику музыки.

[75] См.: *Волошинов А.* Математика и искусство. С. 95.

[76] Там же. С. 107.

[77] См.: *Розенов Э.К.* Закон золотого сечения в поэзии и в музыке // Розенов Э.К. Статьи о музыке. Избранное / Сост., вст. ст, комм. Н.Н. Соколова; общ. ред. Вл.В. Протопопова. М.: Музыка, 1982. С. 119–157.; *Сабанеев Л.* Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного обоснования законов формы // Искусство: Журнал Государственной академии художественных наук. М., 1925. № 2. С. 132–145; *Сусидко И.П.* Симметрии и пропорции в музыке Клода Дебюсси (24 прелюдии для фортепиано) / Ирина Петровна Сусидко // Музыкальная конструкция и смысл: сб. науч. тр. РАМ им. Гнесиных / Отв. ред. Ю.Н. Бычков. М., 1999. № 151. С. 107–121.

[78] «О наличии в музыкальном произведении *зеркальной* симметрии гласит… основной закон метротектонизма, названный Конюсом *Законом равновесия временных величин*: две части музыкального произведения уравновешены относительно центральной оси» (*Шкапа Е.А.* Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности применения. С. 112).
Сам Г.Э. Конюс, по его собственным словам, искал «руководящий принцип строения музыкального целого» (цит. по: там же. С. 52). Идеи Конюса изложены в тексте «Музыкальная форма и ее анализ» (1903). «Характерно, что уже в первом своем исследовании Конюс прибегает к аналогии временных и пространственных форм. Сравнение тактов с кирпичами, а музыкального произведения со зданием, указывает на подразумеваемое родство форм музыкальных и архитектурных» (там же. С. 57–58).

[79] *Овчинников Н.Ф.* Принципы сохранения / Николай Федорович Овчинников. М.: Наука, 1966. С. 144.

[80] Надо заметить, что понятие *симметрии* является для Римана ключевым в определении *сущности музыкального искусства* как такового. Первые же строки «Систематического учения о модуляции…» гласят: «Музыка – искусство симметрии в последовании (im Nacheinander), как архитектура – искусство симметрии в сосуществовании (im Nebeneinander)» (*Риман Г.* Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах / Пер. с нем. Ю. Энгеля. М. – Лейпциг: П. Юргенсон, 1898. С. 9). Причем Риман совершенно не сомневается в том, что поиск симметрии в произведениях искусства имманентен *самому восприятию* их, более того, *определяет целостное восприятие*: «Как в произведении архитектуры *глаз наш разыскивает* (и сопоставляет) те части формы, которые являются симметричными друг другу, точно так же и в музыкальном произведении (воспринимаемом постепенно) *ухо стремится отыскать взаимно-симметричные части* и

уже из них, при помощи памяти, строит и воспринимает целое художественное произведение» (*Риман Г.* Упрощенная гармония, или Учение о тональных функциях аккордов / Пер. с нем. с примеч. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1896. С. 248; курсив мой. – *К.З.*).

Неудивительно поэтому, что ученый пытается отыскать симметричные структуры на разных уровнях организации музыкального материала.

В первую очередь, согласно Риману, ухо настроено отыскивать такую симметрию на уровне метроритмической организации музыкального материала. «… ухо схватывает инстинктивно симметрию именно в малых частях…» (*Риман Г.* Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. С. 11); «… *гармоническое построение каденций* и *ритмическая симметрия*… образуют то, что в музыке зовется *формой*» (Там же. С. 10).

Далее, мажорное и минорное трезвучия (по терминологии Римана – верхний созвук и нижний созвук), еще вне функционального значения и контекста, рассматриваются ученым как взаимно симметричные образования: «*Верхний созвук (мажорный аккорд) образуется от соединения какого-либо тона (примы) с его (большой) верхней терцией и верхней квинтой; нижний созвук (минорный аккорд) – от соединения тона (примы) с его (большой) нижней терцией и нижней квинтой*» (*Риман Г.* Упрощенная гармония, или Учение о тональных функциях аккордов. С. 15; курсив Римана).

Напомним, что прима аккорда и его акустический основной тон в минорном трезвучии у Римана не совпадают (см.: *Холопов Ю.* Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю.Н. Холопов, Л.В. Кириллина, Т.С. Кюрегян, Г.И. Лыжов, Р.Л. Поспелова, В.С. Ценова; ред. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: Издательский дом «Композитор», 2006. С. 316]), – это связано с римановской теорией унтертонов. «Однако позже (особенно начиная с работы «Das Problem des harmonischen Dualismus», 1905) Риман уже не настаивал на реальном существовании унтертонов, а трактовал минорное трезвучие скорее как “психологическую” инверсию мажорного» (Там же. С. 316, сноска 60).

[81] *Должанский А.* О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. Сборник теоретических статей / Сост. и ред. Л. Бергер. М.: Советский композитор, 1962. С. 24–42.

[82] *Александрова Л.В.* Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект / Общ. науч. ред. С.П. Галицкой. Новосибирск: Издательство Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, 1995.

[83] *Холопов Ю.Н.* Гармония: Теоретический курс: Учебник / Юрий Николаевич Холопов. СПб.: Лань, 2003. С. 137–140.

[84] Оно обусловлено тем, что, если продлить квинтовую цепь до седьмого тона, в итоге получатся очень сложные интервальные отношения. «Наибольшая напряженность интервальной системы… – между звуками *f* и *h*, образующими тритон. Наименьшая напряженность… свойственна только одному тону – тому, который равно удален от краев. Это звук *d*. <…> Зеркальная симметрия интервальных отношений вокруг осевого звука-центра *d* дает максимально возможную среди диатонических квинтовых систем уравновешенность противоположных тенденций» (*Холопов Ю. Н.* Гармония: Теоретический курс. С. 137). Именно последнее обстоятельство обуславливает уверенность ученого в том, что квинтовая система с центром *d* должна занимать «особое положение в ходе исторической эволюции ладового мышления» (Там же), то есть, опять-таки, действует «магия симметрии».

«Соотношение тонов, направленных от центра» *d* вниз или вверх, «оказывает существенное влияние на выразительность соответствующих ладовых структур» (Там же. С. 138). В парах «лидийский – локрийский», «ионийский – фригийский», «миксолидийский – эолийский» «соотношение восходящих и нисходящих напря-

жений системы» оказывается взаимно симметричным (Там же); в каждой из пар «полярные» лады имеют взаимно противоположное количество нисходящих и восходящих напряжений.

[85] По мнению Римана, самое важное в его концепции – это определение «гармонического значения аккорда» (*Риман Г.* Упрощенная гармония, или Учение о тональных функциях аккордов. С. VIII), то есть его *функции.* Риман впервые ввел и термин «функция», «и само это важнейшее для музыкальной теории понятие», и потому он «справедливо считается главным творцом функциональной теории тональной гармонии» (*Холопов Ю.* Музыкально-теоретические системы. С. 314; разрядка автора). «В тональности у Римана только три основания – основных тона (в отличие от Рамо), соответствующие трем функциям: T, D, S... Эти функции представлены не только трезвучиями I, V, IV ступеней... но и другими, которые как бы "замещают" одно из основных...» (Там же. С. 317). *Поэтому* функциональные тяготения «носят всеохватный характер» (Там же. С. 319).

[86] «...то время как первый ход является только естественным, простым возвращением к тонике того образования, которое из нее же и выросло, второй (при наличности сознания, что именно тоника служит твердым, опорным пунктом при смене гармоний) производит впечатление искусственного напряжения, делающего необходимым дальнейшее движение вперед. Созвук противоположной квинты – это как бы напряженный лук, перебрасывающий стрелу за цель (тонику)» (*Риман Г.* Упрощенная гармония, или Учение о тональных функциях аккордов. С. 44). (Во избежание заблуждений напомним, что в римановской системе в миноре созвук противоположной квинты – это минорная верхняя доминанта).

[87] Ученый «полагает начальную T – тезисом, следующую далее S – антитезисом, а разрешение D в T – синтезом... Опираясь на теорию аккордовых связей Гельмгольца, Риман обосновывает синтетичность аккорда D тем, что он находится в обертонах тоники... Аккорд же субдоминанты в тонике отсутствует; следовательно, он не готовится ею, а берется заново» (*Холопов Ю.* Музыкально-теоретические системы. С. 318).

[88] Симметрия обертонового и унтертонового рядов отчасти дирижирует функциональной системой Римана: противоположностью доминанте данного мажора *по способу образования* оказывается субдоминанта одноименного минора (D для dur'а и S для moll'а – созвуки прямой квинты); противоположностью субдоминанте данного мажора – минорная доминанта одноименного минора (S для dur'а и D для moll'а – созвуки противоположной квинты). «... в мажоре созвук прямой квинты после тоники является результатом движения вверх, усилением мажорного характера; в миноре то же последование является следствием движения вниз и усиливает характер минора. <...> Прямоквинтовый созвук является в мажоре наиболее близко родственным созвуком верхней стороны (верхней доминантой); в миноре – наиболее близко родственным созвуком нижней стороны (нижней доминантой); в первом случае мы, исходя из тоники, подымаемся, во втором – опускаемся; возвращаясь к тонике, мы в первом случае опускаемся, во втором – подымаемся» (*Риман Г.* Упрощенная гармония, или Учение о тональных функциях аккордов. С. 24–25). Созвук верхней стороны – «то есть стороны обертонов; (тоны прямого квинтового созвука в мажоре входят, в качестве обертонов, в состав тоники <...>); созвук нижней стороны – «то есть стороны унтертонов; (тоны прямого квинтового созвука в миноре входят, в качестве унтертонов, в состав тоники <...>) (Там же. С. 24–25, прим. перев.). О связывании тоники с созвучием противоположной квинты см.: Там же. С. 43.

[89] Для приближения к сути данного континуума и его художественного смысла приведем высказывание Флоренского, правда, несколько обостренно-тенденциозное, о прямой перспективе: «...дело ее – не давать глазу покоиться созерцанием ни на одной вещи, но всегда идти *мимо* каждой из них, беспредельность пустоты,

где постепенно уничтожаются все конкретные зрительные образы и всякое нечто испаряется в ничто» (*Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / Павел Александрович Флоренский. М.: Прогресс, 1993. С. 125). В свою очередь, Б. Раушенбах на страницах книги «Геометрия картины и зрительное восприятие» очень ясно показывает необоснованность возведения прямой перспективы на пьедестал, но уже не с философской, а чисто математической позиции (см.: *Раушенбах Б.В.* Геометрия картины и зрительное восприятие / Борис Викторович Раушенбах. СПб.: Азбука-классика, 2001).

[90] *Banney D.* Cristallising Wagner: Symmetry and Symmetry Breaking in Wagner's Tristan Prelude // Symmetry: Culture and Science. The journal of the Symmetrion. Editor Georgy Darxas, 2013. Vol. 24. № 1–4. P. 347–366. С. 352.

[91] *Бергсон А.* Длительность и одновременность (по поводу теории Эйнштейна) / Анри Бергсон; пер. А.А. Франковского. Пг.: Academia, 1923. С. 43.

[92] Любопытно привести также мнение Дж. Уитроу, который полагает, что именно данная трудность инспирировала стремление ученых элиминировать время и опространствить его. «...удивительное различие пространства и времени нигде не имело большего влияния, чем в физической науке, основанной на понятии измерения. Свободная подвижность в пространстве ведет к представлению о перемещаемой единице длины и неизменной измерительной линейке. Отсутствие свободной подвижности во времени лишает нас уверенности в том, что процесс длится то же самое время всякий раз, когда он повторяется» (*Уитроу Дж.* Естественная философия времени / Общ. ред. М.Э. Омельяновского; пер. с англ. Ю. Молчанова, В. Скурлатова. С. Шушурина. М.: УРСС, 2004. С. 11).

[93] *Аксенов Г.П.* Причина времени. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 44.

[94] *Banney D.* Cristallising Wagner: Symmetry and Symmetry Breaking in Wagner's Tristan Prelude // Symmetry: Culture and Science. The journal of the Symmetrion. Editor Georgy Darxas, 2013. Vol. 24. № 1–4. P. 347–366, 353.

[95] Там же. С. 354.

[96] *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства / Сост. Р.Г. Григорьев; вступ. ст. С.М. Даниэля. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. (Мир искусств) С. 314–321.

[97] Небезынтересна в этом отношении теория В.Л. Янчилина, согласно которой гравитационное поле неотделимо от пространства и материи, начиная с момента возникновения Вселенной (если допустить гипотезу о рождении Вселенной). См.: *Янчилин В.Л.* Тайны гравитации. 2-е изд. М.: Новый Центр, 2007. С. 213–214.

[98] *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. С. 53.

[99] Там же. С. 51.

[100] *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 450.

[101] *Каракулов Б.И.* Симметрия музыкальной системы (о мелодии) / Отв. ред. Б.Г. Ерзакович. Алма-Ата: Издательство «Наука» Казахской ССР, 1989. С. 6.

[102] Понятие «стрелы времени» связано с именем Артура Стенли Эддингтона. См.: *Уитроу Дж.* Естественная философия времени / Общ. ред. М.Э. Омельяновского; пер. с англ. Ю. Молчанова, В. Скурлатова. С. Шушурина. М.: УРСС, 2004. С. 69, 79, 88, 295.

[103] *Волошинов А.В.* Математика и искусство. 2-е изд., дораб. и доп. М.: Просвещение, 2000. С. 335.

[104] В работе о времени, принадлежащей перу Дж Уитроу, с естественнонаучной точки зрения отвергается возможность циклического времени: ведь каждое событие в своем роде уникально. Повторяться могут только аналогичные обстоятельства (да и то они, добавим от себя, не будут *теми же самыми*), но не событие как та-

ковое. Впрочем, Уитроу считает, что заслуживает внимания идея *периодического универсального времени*, сопряженная с появившимися в древнем мире представлениями о циклической Вселенной. Ссылаясь на М.Ф. Клюф, Уитроу приводит разграничение циклов вещей и циклов событий и постулирует, что «событие во вселенной, проходящей через данную стадию один раз, должно отличаться от соответствующего события при повторном прохождении этой же стадии» (*Уитроу Дж.* Естественная философия времени. С. 57). «Фактически мы можем идти дальше, – продолжает он, – и заявить, что если бы время было кругом, то не было бы разницы между вселенной, проходящей через отдельный цикл событий, и вселенной, проходящей через ряд идентичных циклов. Ибо любое различие необходимо означало бы основное нецикличное время, в котором разные циклы могли бы соотноситься и различаться друг от друга. Более того, тот же самый аргумент можно применить также к начальному и конечному событиям отдельного цикла. Ибо если бы они были идентичными, не было бы смысла рассматривать их как происходящие раздельно. Другими словами, если нет никакого основного ацикличного времени, мы не можем отличать "круговой ряд" состояний вселенной от "прямолинейного"» (Там же. С. 58).

[105] Подробно об этих понятиях см. в книге Н.О. Власовой (*Власова Н.О.* Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Издательство ЛКИ, 2007. С. 77–79]. В свете излагаемых в данной статье тезисов особенно важным представляется тот факт, что, «насколько можно заключить из текстов Шёнберга, понятия "твердо" и "рыхло" связаны у него прежде всего с областью *тематизма* и формообразования. <…> "Главное должно быть оформлено твердо, – пишет Шёнберг, – (пребывать) скорее в спокойствии, чем в движении…"» (Там же. С. 77; курсив Власовой). Заслуживает внимания следующий факт: «Шёнберг говорит о "*концентрической тенденции*" построенных "твердо" разделов, имея в виду, что *все события группируются в них вокруг единого центра (тематического и гармонического)*» (Там же. С. 77–78; курсив мой. – *К.З.*).

[106] *Богомолов А.Г.* Метафизика звука в западноевропейской культуре: Монография. М.: МАКС Пресс, 2012. С. 39, 45.

[107] Это сопоставление стало уже настолько общеизвестным, что забыт его автор; впрочем, особую популярность оно обрело в устах романтиков. Так, Ф.В. Шеллинг неоднократно подчеркивает родство музыки и архитектуры (см: *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства / Пер. П.С. Попова, под общ. ред. М.Ф. Овсянникова; примеч. А.В. Михайлова. СПб.: Алетейя (при участии фонда «Университетская книга»), 1996. С. 279, 281, 282, 295, 298); именно ему принадлежит формулировка: «архитектура… есть музыка в пространстве, как бы застывшая музыка…» (там же. С. 281). Одно из «Изречений в прозе» И.В. Гёте гласит: «Архитектура – это онемелая музыка» (*Гёте И.В.* Изречения в прозе / Йоганн Вольфганг Гёте; пер. с нем. 2-е изд. СПб.: В.Л. Берман, 1888. С. 110).

[108] *Медушевский В.В.* Смысл и информация // Музыка и электроника. 2013. № 4. С. 3.

[109] *Энфиаджян А.* Цифровые технологии как инструмент музыковедческих инноваций // Музыка и электроника. 2013. № 3. С. 5.

[110] *Голицын Г.А.* Информация и творчество: На пути к интегральной культуре. М.: Русский мир, 1997.

[111] *Петров В.М.* Количественные методы в искусствознании. М.: Академический проект: Фонд «Мир», 2004.

[112] *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа / Сост. А.Д. Кошелев. М.: Гнозис, 1994. С. 238.

[113] *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 36.

[114] Там же. С. 35

[115] Там же.

[116] *Лотман Ю.М.* Избр. статьи. В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 243–247.
[117] Там же. С. 245.
[118] Там же.
[119] *Лотман Ю.М.* Текст в процессе движения: Автор – Аудитория, Замысел – Текст // *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 103.
[120] Banney David (2013) Cristallising Wagner: Symmetry and Symmetry Breaking in Wagner's *Tristan* Prelude. Symmetry: Culture and Science. 2013, 24, 1–4, 347–366.
[121] *Власова Н.О.* Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Издательство ЛКИ, 2007. С. 32.
[122] *Акопян Л.О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995. С. 8–9.
[123] *Михайлов А.В.* О Сен-Сансе и шарообразном смысле // *Михайлов А.В.* Музыка в истории культуры. С. 223–225.
[124] Там же. С. 223.
[125] *Асафьев Б.* Французская музыка и ее современные представители // Зарубежная музыка XX века. М., 1975. С. 113
[126] *Михайлов А.В.* О Сен-Сансе и шарообразном смысле. С. 224.
[127] Там же.
[128] Там же.
[129] *Юдина М.В.* Высокий стойкий дух: Переписка 1918–1945 гг. М., 2006. С. 321.
[130] *Лосев А.Ф.* О музыкальном ощущении любви и природы // *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 603–621.
[131] Там же. С. 620.
[132] *Лосев А.Ф.* Очерк о музыке // *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 637–666.
[133] *Пушкин А.С.* Моцарт и Сальери // *Пушкин А.С.* Соч. В 3 т. Т. 2: Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения. М.: Худ. лит., 1986. С. 445.
[134] *Михайлов А.В.* О Сен-Сансе и шарообразном смысле. С. 224.
[135] *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М., 1996. С. 41.
[136] *Вагнер Р.* Опера и драма // *Вагнер Р.* Избр работы. М.: Искусство, 1978. С. 434.
[137] *Семенов О.С.* Взаимоотношения автора, произведения и зрителя (читателя, слушателя) в искусстве // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3: Сб. статей / Ред.-сост. Е.В. Назайкинский. М.: Музгиз, 1978. С. 102.
[138] Об открытых самоорганизующихся системах в природе см.: *Орлов Г.* Древо музыки. Вашингтон – СПб.: Советский композитор, отделение Frager, 1992. С. 119–138.
[139] *Бергсон А.* Восприятие изменчивости / Пер. с франц. В. Флеровой // *Бергсон А.* Собр. соч.: в 5 т. Т. IV: Вопросы философии и психологии / Пер. В. Флеровой; в книге также: *Жуссэн А.* Романтизм и философия Бергсона / Пер. Б.С. Бычковского. СПб.: Изд. М.И. Семенова, 1914. С. 4–34.
[140] См.: *Бергсон А.* Материя и память / Пер. с франц. Б.С. Бычковского // *Бергсон А.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 1: Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память / Вступ. ст. И.И. Блауберг. М.: Московский клуб, 1992. С. 99, 474–489.
[141] *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 5–296.
[142] См.: *Виппер Б.* Проблема времени в изобразительном искусстве // 50 лет Государственному музею изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. М., 1962. С. 42.
[143] *Аркадьев М.А.* Временные структуры новоевропейской музыки / Михаил Александрович Аркадьев. 2-е изд., испр. М.: Библос, 1992, 168 с.
[144] *Харлап М.Г.* Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986.
[145] Там же. С. 12.
[146] Там же. С. 68.
[147] Там же. С. 68.
[148] Там же. С. 69.
[149] *Орлов Г.* Древо музыки. С. 49.

[150] *Харлап М.Г.* Ритм и метр в музыке устной традиции. С. 70.
[151] Там же. С. 75.
[152] *Друскин М.* Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. М.; Л.: Советский композитор, 1974. С. 43.
[153] Там же. С. 29.
[154] *Бергсон А.* Материя и память. С. 60.
[155] Там же. С. 61.
[156] *Блауберг И.И.* Анри Бергсон. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 658.
[157] См., например: *Герасимова-Персидская Н.И.* Музыка. Время. Пространство. Киев: Дух і літера, 2012. С. 273.
[158] *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. С. 509.
[159] *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. С. 17.
[160] *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. С. 487–489.
[161] *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л., Музгиз, 1963.
[162] Там же. С. 377.
[163] Там же. С. 45.
[164] Там же.
[165] Там же. С. 46–47.
[166] Там же. С. 50.
[167] Там же.
[168] *Михайлов А.В.* Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна // *Михайлов А.В.* Музыка в истории культуры. С. 111–127. С. 120–121.
[169] Там же. С. 127.
[170] Там же.
[171] *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л., Музгиз, 1963. С. 51
[172] *Герасимова-Персидская Н.И.* Музыка. Время. Пространство. С. 333.
[173] Там же. С. 346.
[174] *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики. С. 443, 449.
[175] Там же. С. 491-492.
[176] *Кириллина Л.В.* Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 т. Т. II. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 212–220.
[177] Там же. С. 214.
[178] Там же. С. 214.
[179] *Кириллина Л.В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. I. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 500.
[180] См. *Шушкова О .М.* Раннеклассическая музыка. Владивосток, 2002. С. 192.
[181] *Кириллина Л.В.* Бетховен. Жизнь и творчество. Т.1. С. 232.
[182] *Кириллина Л.В.* Бетховен. Жизнь и творчество. Т. 2. С. 218.
[183] Там же. С. 250.
[184] Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2. М., 1990. С. 129.
[185] *Шуман Р.* Письма. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1971.
[186] *Мазель Л.А.* Исследования о Шопене. М.: Советский композитор, 1971.
[187] Там же. С. 174.
[188] *Бобровский В.П.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. С. 227.
[189] *Аберт Г.В.* А. Моцарт. В 2 ч. Ч. II. Кн. 2: 1788–1791. М., 1985. С. 330.
[190] *Ларош Г.* Глинка и его значение в истории музыки // Ларош Г. Избр. статьи. В 5 вып. Вып. I: М.И. Глинка. Л., 1974. С. 140.
[191] *Глинка М.* Литературные произведения и переписка. В 2 т. Т. 1. М., 1973. С. 115.

[192] *Ручьевская Е.* «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: Стиль. Драматургия. Слово и музыка. СПб., 2002. С. 133.
[193] *Глинка М.* Литературные произведения и переписка. В 2 т. Т. 1. М., 1973. С. 429.
[194] Там же. С. 115.
[195] Там же. С. 431.
[196] *Ларош Г.* Глинка и его значение в истории музыки. С. 143–144.
[197] *Барсова И.А.* Симфонии Густава Малера. М.: Сов. Композитор, 1975. С. 34–46.
[198] *Цуккерман В.А.* Соната си минор Ф. Листа. М.: Музыка, 1984. 112 с.
[199] *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 1. М., 1998; Ч. 2. М., 2004.
[200] *Верди Дж.* Избр. письма. М.: Музгиз, 1959. С. 467–468.
[201] *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы / Пер. с франц. и комм. А. Бушен: ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева. М.; Л.: Музыка, 1964. С. 48.
[202] *Кириллина Л.* Реформаторские оперы Глюка. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. С. 330.
[203] Там же. С. 331.
[204] Там же. С. 336.
[205] Там же. С. 116.
[206] Там же.
[207] Там же. С. 117.
[208] *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. С. 29.
[209] *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы. М.; Л.: Музыка, 1964 / Пер. с фр. и комм. А. Бушен, ред. Ю. Кремлев. С. 49.
[210] Там же.
[211] Там же. С. 69.
[212] Там же. С. 58.
[213] Там же. С. 212.
[214] *Дебюсси К.* Избр. письма / Сост., перев., вступ. ст. и комм. Розанов А. Л., Музыка, 1986. С. 130
[215] *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы. С. 103.
[216] Там же. С. 57
[217] Там же. С. 21–22.
[218] *Дебюсси К.* Избр. письма. С. 271.
[219] *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы. С. 22.
[220] Там же.
[221] Там же.
[222] *Орлов Г.* Древо музыки. С. 49.
[223] *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы. С. 22.
[224] Там же. С. 49.
[225] Там же. С. 48.
[226] Там же. С. 28.
[227] Там же. С. 49.
[228] Там же. С. 29.
[229] Там же. С. 48.
[230] Там же. С. 49.
[231] Цит. по: *Brelet G.* L'ésthetique du discontinu dans la musique nouvelle. P. 261.
[232] *Дебюсси К.* Избр. письма. С. 41.

МУЗЫКА И ВНЕМУЗЫКАЛЬНОЕ: СИМФОНИЗМ КАК ЗАВЕРШАЮЩИЙ СИНТЕЗ

Что же все-таки имел в виду Асафьев?

Понятие «симфонизм», вошедшее в отечественное музыкознание XX века благодаря Б.В. Асафьеву, пережило не одну волну дискуссий, но сейчас, кажется, уже не вызывает сколько-нибудь пристального интереса со стороны ученых как вроде бы «сданное в архив». Не потому, однако, что названное понятие в наши дни полностью прояснено, а напротив, во многом вследствие его исконной неясности, расплывчатости и неопределенности значения. В то же время перечисленные качества данного понятия свидетельствуют о том, что оно связано с глубинной и потому трудно определимой спецификой европейской музыки Нового времени. Процессы, происходившие во второй половине XX века, со всей остротой акцентировали проблему *пересмотра* фундаментальных воззрений на музыкальное искусство, в связи с чем и явление симфонизма предстало в ином свете.

Важно отметить, что само качество музыки, обозначенное понятием «симфонизм», было (при всех различиях в частностях) достаточно очевидным для музыкантов второй половины XIX – начала XX века – времени, когда явление симфонизма обрело высшую зрелость и стало предметом рефлексии. При этом речь идет не только о слове «симфонизм», но и обо всех случаях употребления прилагательного «симфонический» в значении более широком, чем просто связь с жанром симфонии или музыкой для симфонического оркестра. Вероятно, первым случаем такого расширенного словоупотребления следует считать название фортепианного цикла Шумана «Симфонические этюды», где, вполне возможно, «симфоническое» указывало не только на оркестральность звучания, но и на единство крупной целостной концепции (слова Шумана об определенной *направленности развития* в цикле широко известны: «Мне хочется *постепенно развить* из похоронного марша величавое победное шествие и, кроме того, внести в сочинение некоторый драматический интерес»[1] (курсив мой. – *К.З.*).

Симфоническое, трактуемое сходным образом (то есть как целенаправленное развитие в пределах единой концепции), присутствует в размышлениях Римского-Корсакова о симфонических качествах «Фантастической симфонии» Берлиоза и об отсутствии таковых в его собственной Второй симфонии («Антар»), переименованной вследствие этого в сюиту. Б. Яворский отметил правильность данного переименования, но, впрочем, он сам и о «Фантастической», и о других симфониях Берлиоза («Ромео и Джульетта», «Гарольд в Италии») писал: «Это скорее сюита,

последование иллюстраций к отдельным ситуациям фабулы, а не связное сплошное музыкально-симфоническое единство»[2]. Основываясь на подобном толковании симфоничности, Л. Сабанеев назвал испанские увертюры и «Камаринскую» Глинки «лжесимфоническими», что, впрочем, несправедливо даже в рамках соответствующей тенденции. Судя по всему, понимание симфоничности как *интенсивного развития*, становления крупной музыкальной концепции было достаточно распространено во второй половине XIX века, – и Асафьев, впервые придав весомость термина самому слову «симфонизм», во многом подытожил «идеи, носившиеся в воздухе». Между тем, упомянутая весомость подкреплялась отнюдь не определенностью значения. Действительно, универсальный характер введенного термина обуславливался указанием на нечто очень существенное, сложное и трудноопределимое. Все это прекрасно сознавал и Асафьев, написав, что с симфонизмом связана «одна из труднейших проблем философии музыки»[3]. В ранних работах (конца 1910-х–1920-х гг.) Асафьев, говоря о симфонизме, делал акцент – в духе философии времени А. Бергсона и вообще «философии жизни», а также концепции музыкального энергетизма Э. Курта – на «*непрерывности музыкального... сознания*» как главном критерии симфонизма, на «непрерывности музыкального тока и влекущей вперед устремленности», на «непрестанном наслоении качественного элемента инакости, новизны восприятия по мере роста звучания...»[4] И, естественно, сначала Асафьев усматривал симфонизм там, где *развитие*, ведущее к новому качеству, предстало в своем совершенно зрелом и определенном выражении – то есть у Бетховена.

В сущности, симфонизм начался вместе с эпохой классической симфонии и сонатного allegro – формы, насыщенной ходами и разработочным развитием, то есть идеально приспособленной для качественного преобразования и взаимодействия музыкальных мыслей, что, в свою очередь, явилось последним шагом на пути обретения музыкой подлинной автономии и самодостаточности «чисто музыкальных» концепций, создающих «картину мира» *изнутри* интонационного процесса. Однако Асафьев практически (а в ранних работах и вовсе) не замечает симфонизма у Гайдна и Моцарта. При этом аргументация, которую приводит исследователь, весьма любопытна: она уже выходит за рамки таких характеристик, как «развитие», «непрерывность тока» и «качественный рост». У Гайдна и Моцарта, по мнению Асафьева, еще нет симфонизма, они представляют «эпоху слуг *музыки*», и, только начиная «с эпохи Бетховена можно, уже не обинуясь, говорить о симфонизме» – поскольку у Бетховена в полную силу проявился «рост личного сознания»[5]. Конечно, упомянутый «рост» был заметен и в добетховенской музыке, и «личное сознание» Гайдна и Моцарта (а до этого мастеров барокко и Монтеверди) проявлялось весьма богато и интенсивно. С другой же стороны, творчество Бетховена, несомненно, оказалось важнейшим этапом в рассматриваемом процессе[6]. Асафьев же, как логично предположить, говорит о противопоставлении «эпохи слуг музыки» и «личного творчества» не вообще (эту грань, сообразно той или иной «мере отсчета», можно увидеть и в XI, и в XIV (Ars Nova), и в XVII вв.), а по отношению именно

к характеру симфонических концепций. Симфонизм Гайдна и Моцарта (подчеркну, подлинный и *зрелый* симфонизм) незаметен для Асафьева в силу своей *игровой* природы (эпоха Шиллера!). «Картина мира», или, по выражению М. Арановского, *«система отношения Человека к Действительности»*[7], «концепция человека» дается еще неотрефлектированно, как чистая (чисто музыкальная!) игра. С этой точки зрения Третья «Героическая» симфония Бетховена действительно обозначила новый этап в истории симфонизма –этап, на протяжении которого музыка начинает индуцировать индивидуализированное концептуальное поле смыслов, уже не сплошь чисто музыкальных, а зачастую связанных с проблемой осмысления мира человеком – как в романе XIX–XX веков. Подобное концептуальное поле впервые открыто материализовалось в финале Девятой симфонии Бетховена и с тех пор, в том или ином виде и в той или иной степени, осталось важнейшим «спутником» симфонизма.

В более поздних работах Асафьева (1930-х–1940-х гг.) содержание понятия «симфонизм» расширяется, причем в различных направлениях. Теперь ученый говорит о симфонизме не только Гайдна и Моцарта, но и картинно-эпической, неторопливо текущей музыки композиторов Балакиревского кружка – в связи с чем даже размышляет об особом «иллюзорном симфонизме» русских композиторов. Более того, увлекаясь, Асафьев склонен усматривать «симфонизм» или «моменты симфонизма» в явлениях, явно не имеющих к данной категории никакого отношения, например в фортепианных миниатюрах Чайковского, в русской народной песне и т.п., что вызывает справедливую критику Ю.Н. Холопова[8].

Как бы то ни было, подытоживая весь спектр высказываний Асафьева по поводу симфонизма и извлекая из этого спектра лишь ценное, позитивное содержание, можно сделать следующий вывод: *симфонизм – мышление музыкой* (как «непрерывность музыкального сознания»), *осуществляющееся изнутри самой же музыки, а не при ее помощи.* («Симфонизм – творческое постижение и выражение мира чувств и идей в непрерывности музыкального тока...»[9]).

В течение многих десятилетий возвращаясь к проблеме симфонизма, Асафьев в определенном смысле задал тон соответствующим изысканиям послевоенного советского музыковедения. Весомый вклад в развитие представлений о симфонизме внесли труды Т. Ливановой («Музыкальная драматургия И.С. Баха». Ч. 1) и М. Арановского («Симфонические искания»), а также целый ряд исследований о симфоническом творчестве тех или иных конкретных композиторов, среди которых выделяются книги или разделы книг И. Барсовой, С. Слонимского, М. Сабининой, Н. Николаевой, Е. Царёвой, Г. Крауклиса. Примечательным образцом критического анализа асафьевской концепции симфонизма является статья Ю. Холопова[10], где наряду с идеями Асафьева рассматривается теория «симфонического» по В. д'Энди. Для д'Энди, как и для Асафьева сфера «симфонического» значительно шире, чем симфоническая музыка, включая в себя и сонаты, и сюиты, и квартеты – одним словом, крупные формы инструментальной музыки. «Симфоническое», по В. д'Энди, противоположно «драматическому», то есть театральному – не чисто музыкальному.

Показательно, что Холопов больше симпатизирует д'Энди (хотя и называет его «трезво мыслящим, но каким-то "бескрылым"»)[11]. И резюмирующие выводы Холопова представляют собой, по сути, концепцию д'Энди, однако модифицированную и как бы «окрыленную», преимущественно в результате «оплодотворения», взглядами Асафьева. Холопов даже пишет, что его «предложения в своей основе исходят из идей Асафьева»[12] – не исключена, впрочем, обусловленность данной фразы юбилейным характером публикации при соответствующей цензуре.

Приведу упомянутые выводы Ю. Холопова в кратком изложении:

1. «...наличие развитого *автономно-музыкального* мышления... как *ведущего* в музыкальном произведении»; «*несимфонизм* – представлен в опере, мессе, пассионе... также в балете...»;

2. «То, что грезится при слове "симфонизм", связывается с развитием-становлением, достижением в его ходе нового качества, с широкой процессуальностью, "переходностью" (в асафьевском смысле). <...> Отсюда связь симфонизма в первую очередь с сонатно-симфоническим циклом»;

3. «...отделившееся было (и у д'Энди, и у Асафьева) от симфонии и ставшее самостоятельным понятие «симфонизм» вновь закрепляется за крупными формами симфонической музыки»[13].

Как можно заметить, Холопов возводит несколько эмпирические, «бескрылые» (идущие от композиторской практики) взгляды д'Энди на высоту подлинной теории. Однако излишняя конкретизация жанровой стороны в холоповской концепции симфонизма также «подрезает крылья» последней, сужает ее музыкально-философские горизонты.

Первый пункт, формулируемый Холоповым («наличие развитого автономно-музыкального мышления... как ведущего в музыкальном произведении»), является, по сути дела, переводом на музыковедческий язык философской фразы Асафьева «все постигается через звук». Однако добавление «как ведущего» придает понятию «симфонизм» заведомую открытость. В самом деле, «ведущего» – насколько, с какой силой и широтой «захвата» внемузыкальных факторов? Подобные вопросы неизбежно встают при обсуждении весьма «неудобной» проблемы (не случайно обойденной Холоповым в цитируемой работе) – проблемы взаимоотношений симфонии со словом. В то же время Асафьев выразился очень определенно: «Истинный симфонист касается жизни сквозь сферу звучания и оформляет жизненные восприятия... в симфонии, совершенно независимо от того, будут ли эти симфонии вокальными или инструментальными»[14]. Если бы Холопов согласился с этой точкой зрения (а д'Энди с ней никогда бы не согласился), то ему не пришлось бы относить «вокальную Четырнадцатую симфонию (или "несимфонию"?)» Шостаковича к «головоломным задачам... в области проблемы симфонизма»[15]. Однако совершенно очевидно, что нет никакой принципиальной разницы в методах музыкального мышления, например между чисто инструментальными и вокальными симфониями Малера (даже если обратиться к всецело вокальным Восьмой и «Песне о земле»), равно как между Пятой и Девятой Бетховена. Ясно, что все названные симфонии являются по сути своей звуковыми концепционными исследованиями

бытия и мира, чьей составной частью является слово, включенное в соответствующий текст[16].

Опираясь на это положение, пойдем дальше – в направлении еще более значительного удельного веса внемузыкальных факторов, то есть к опере. Для д'Энди наличествовало простое и формальное умозаключение: опера – это музыка «драматическая» (в смысле «театральная»), то есть не «симфоническая». Для Холопова это «...сложный вопрос, требующий *дифференцированного* решения (с учетом "зонности" понятий у Асафьева, по меткой характеристике Е. Назайкинского). Это вопрос о "театральном симфонизме" – в "симфонической опере", "симфоническом балете" XIX–XX веков. Напряженный поток музыкального развития, захватывающий своей грандиозной "непрерывностью становления" в высших достижениях музыкального театра, таких как "Борис Годунов", или "Тристан и Изольда", или "Пиковая дама", "Воццек", "Война и мир", "Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии", при всех их подчас значительных сближениях с собственно симфонизмом (особенно в "Воццеке", также у Вагнера), остается по своей *коренной* сущности явлением *драмы*, а не *симфонии*. Но жанр "drama per musica", где "драма – цель, а музыка – средство для ее воплощения" (Р. Вагнер), в некоторых случаях синтеза искусств ("Gesamtkunstwerk") следует принципу "симфонического единства" (Р. Штраус), явно сближаясь если не с симфонией, то хотя бы с романтической симфонической поэмой[17]. Само собой разумеется, тем самым ничего не говорится дурного об этих произведениях; просто утверждается, что они – музыкальные драмы[18]. Как видим, обозначив сложность вопроса, Холопов в итоге фактически присоединяется к простому решению д'Энди, а музыкально-философский уровень рассмотрения, заданный Асафьевым, подменяется жанровым, что видно и в используемой терминологии. Однако суть дела заключается вовсе не в том, что опера якобы сближается с симфонией (или хотя бы с симфонической поэмой) и перестает быть «по своей коренной сущности явлением драмы», обретая статус симфонии. Речь идет о другом: возможно ли в опере проявление специфического качества музыкального мышления, именуемого симфонизмом? Иными словами, возможно ли «наличие развитого автономно-музыкального мышления как ведущего» в столь неблагоприятных для этого условиях театра? При этом отмечу, что подразумевается не обязательно симфонизм как таковой, а по крайней мере, та или иная *степень* его проявления, для которой в музыковедении уже давно существует адекватный термин – «симфонизация оперы».

Коль скоро мы пришли к выводу, что спетое слово в симфонии вовсе не обязательно должно ограничивать имманентно-музыкальные закономерности, почему нечто подобное не может произойти и в опере? Ведь если упоминаемый Холоповым вагнеровский тезис («драма – цель, а музыка – средство для ее воплощения») воспринять в целостном контексте рассуждений оперного реформатора, то обнаружится их прямо противоположный смысл: для Вагнера первичной стихией остается музыка, а слово и драма рождаются из ее недр («*язык звуков* есть начало и конец языка слов...»[19]). Подчинение же музыки драме, по мысли Ваг-

нера, необходимо для того, чтобы придать музыкальной стихии индивидуально-неповторимую форму (драма лишь стимулирует рождение музыкального «индивидуального проекта»). Вагнер писал тексты своих опер, сообразуясь с «духом музыки», и указывал (применительно к «Золоту Рейна»), что у него «...оркестр не дает ни одного такта, который не вытекал бы из предыдущих мотивов»[20].

Несомненно, здесь подразумевается симфонический по своей природе методе производного контраста. Именно у Вагнера, который довел тенденции романтической оперы до предела, музыка словно «подминает» под себя все прочие «ряды» синтетического театрального целого. Как видим, здесь проблема симфонизма «упирается» в другую, также философскую проблему: соотношения автономно-музыкального и внемузыкального. Можно смело утверждать, что у Вагнера и его последователей музыкальное целое, *имея* в виду театрально-драматическую сторону, развивается преимущественно по своим собственным, имманентным законам (подобно тому, как вокальная симфония, *имея в виду* словесный текст и даже получая от него импульс, остается *симфонией*). Вместе с тем было бы наивной иллюзией полагать, что и в «чистом», непрограммном симфонизме, внемузыкальные факторы вообще не принимают никакого участия: они всегда присутствуют в «снятом» виде, зачастую же открыто заявляют о себе, особенно в симфониях Моцарта, Бетховена, Чайковского, Скрябина, Шостаковича. Так что упомянутый тезис об автономно-музыкальном мышлении нуждается в дальнейшем развитии и корректировке, о чем свидетельствует следующая полемически заостренная мысль А. В. Михайлова: «Представление XIX века, что музыка есть вещь в себе, чистое искусство (Э. Ганслик), требует поправки. Нет четкой линии между произведением и [окружающим его] словесным ореолом. «Только музыка» – некая условность»[21]. И действительно, нельзя не заметить, что само качество симфонизма, рожденное в недрах «только музыки» (данной условностью вполне можно пользоваться, если не выходить на уровень философского рассмотрения смысла музыки), неизбежно «выталкивает» нас за ее пределы. Иными словами, симфонизм – это действие, которое осуществляется изнутри самой музыки в отношении всего, что лежит за ее пределами.

Развивая вагнеровские принципы, опера XX столетия нередко приходила даже к отождествлению оперных и симфонических инструментальных форм – у Берга (второй акт «Воццека» представляет собой пятичастную симфонию), Б.А. Циммермана, Хиндемита, Бриттена и других. В указанном плане характерно название работы К. Дальхауза «Музыкальная драма как симфоническая опера». А вот мнение С. Слонимского по поводу собственных произведений: «Опера – это тоже симфония, вокальная симфония». И далее: «В широком смысле слова всё, что я написал, всё, что относится к крупной форме – это всё симфонии»[22]. Аналогичной точки зрения придерживается крупнейший современный симфонист Кш. Пендерецкий: «...для меня нет разницы между симфонической, ораториальной и оперной музыкой, ибо, в сущности, это одно и то же»[23].

Еще более неправомерным выглядит изъятие балета из области симфонизма. Разумеется, балеты Адана или Минкуса могут служить эталo-

нами антисимфоничности, однако в XX веке названный жанр зачастую, по словам самих авторов (от Равеля до Тищенко), есть не что иное, как та же симфония. При этом внемузыкальные ряды балета (особенно, если он бессюжетный, подобно «Агону» Стравинского) могут оказывать даже меньшее воздействие на имманентно-музыкальные факторы, чем слово в вокальной симфонии.

Обратимся ко второму тезису Холопова, связывающему симфонизм с «развитием-становлением», которое достигает «нового качества», с процессуальностью, переходностью. Данный тезис также нуждается в дальнейшем прояснении и разработке, – ведь пока мы не определим, что конкретно имеется в виду под «новым качеством», критерий симфонизма будет оставаться столь же расплывчатым, как и у Асафьева. Понятие качества (или, к примеру, имманентно-музыкального мышления) относится к области не теории музыки, а ее философии и потому никоим образом не соотносится с музыкальным материалом и с музыкально-теоретическими понятиями. Формальное достижение *инаковости* можно усмотреть даже в таком совершенно депроцессуальном произведении, как «Stimmung» Штокхаузена (состоящем из одного нонаккорда): при переходе к звучанию только верхней части упомянутой гармонии мы имеем полное право сказать, что достигли нового качества.

В этом аспекте особенно дискуссионным является отнесение к симфонизму инструментальной музыки барокко. Действительно, понимание барочной фуги как произведения симфонического было абсолютно естественным для д'Энди и не очень органичным для Асафьева, начинавшего, о чем уже говорилось выше, эпоху симфонизма с Бетховена (при том, что Асафьев, упоминая фугу ми минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха, писал о «непрерывности музыкального сознания»[24]). Холопов же проницательно замечает: «Вопреки точкам зрения д'Энди и Асафьева, кажется преувеличением наделять свойством симфонизма фугу барочного типа или делать исключение для фуги И.С. Баха (хотя *оркестровая* фуга Баха в его увертюрах или Генделя в кончерто гроссо, несомненно, относится к типу "симфонизм-прообраз"). Подлинно симфоничны фуги в Квартете Бетховена op. 133 B-dur, особенно в Первой оркестровой сюите Чайковского (где композитор распространяет на фугу некоторые методы развития, типичные для его симфонических аллегро)»[25].

Холопов связывает качество развития-разработки прежде всего с сонатно-симфоническим циклом, но тем не менее исторический «отсчет» симфонизма начинает с XVII века: «В сущности, первой по времени музыкальной формой, где проявился симфонизм как метод мышления, была *концертная форма,* сочетавшая в себе и собственно развитие, переход – в известных пределах! – к новому качеству, и непрерывность становления. Вместе со старосонатной формой, также основанной на разработке и модуляции, эти новые типы автономно-музыкального мышления, особенно в составе кончерто гроссо, *впервые* дали музыкальному искусству *настоящий симфонизм*, пусть еще и в весьма юных формах – у Страделлы (Sinfonia, 1676), Корелли (Кончерто гроссо op. 6), Вивальди, Генделя, Телемана, в особенности – у И.С. Баха (Бранденбургские концерты – это подлинные симфонии доклассического стиля)»[26].

Не вызывает сомнений, что именно в инструментальной музыке барокко была выработана техника длительного и напряженного имманентно-музыкального развития, которая впоследствии легла в основу симфонического становления. Выглядит далеко не бесспорным другое: «переход к новому качеству», демонстрируемый барочной концертной формой (не случайно Холопов делает симптоматичное добавление: «в известных пределах!». Здесь опять-таки проявляется неопределенность критерия, – где именно расположена граница между прежним качеством и новым? На этот вопрос можно отвечать по-разному, в зависимости от исходной точки и масштаба «отсчета».

Во всяком случае, барочное напряженное развитие-становление обычно осуществляется в пределах одного качества (если понимать последнее как мысль, состояние, аффект); переход же к новому качеству происходит путем внезапного сопоставления, а не в результате развития. Достижение инаковости заключает в себе *производный контраст – принципиально не ограниченное никакими пределами*[27] *обретение нового тематического качества* (новой *мысли,* если использовать аутентичную для XVIII века терминологию). Между тем, названный метод утвердился лишь в классицистских сонатных и симфонических allegri, внедрившись позднее в оперу, вплоть до опер Вагнера, Дебюсси и Р. Штрауса.

Только производный контраст тем в сонатном allegro позволил сочетать широкое панорамное ви́дение мира изнутри самой музыки с органичностью и непрерывностью развития (без упомянутых двух качеств, данных в их единстве, нет симфонизма). Таким ви́дением мира обуславливалось и совершенно новое слушательское восприятие: Моцарт настаивал на соблюдении тишины в зале, требуя *непрерывного* внимания – как слежения за непрерывным развитием. Подобным образом сегодня мы слушаем и инструментальную музыку И.С. Баха, что в свое время вряд ли предусматривалось автором. Эта музыка скорее требовала исполнения, затем кропотливого исследования и даже разгадывания своего рода «шифров» («Музыкальное приношение»), ибо в ней еще не все «выражалось через звук», оставаясь неслышимым в качестве символов и эмблем различного типа.

Креативный потенциал музыкального качества, названного словом «симфонизм», настолько велик, что в его свете длительное время рассматривалась и предсимфоническая, и постсимфоническая музыка (авангард в наиболее чистом проявлении). Существенные сдвиги́ в восприятии и осмыслении музыкального наследия и, шире, искусства барокко, произошли за последние 20 лет – с того времени, когда была написана статья Холопова.

По-видимому, проблема симфонизма как органического, непрерывного становления в крупных масштабах, становления, в *принципе не знающего никаких качественных пределов,* – неизбежно выводит нас к другим общеэстетическим проблемам. Первая из них сопряжена с органической целостностью формы (поскольку симфоническая *непрерывность развития*, объединяющая *разнородные* мысли и качества, возможна лишь при высшей цельности произведения); вторая – с целостностью личности, запечатлевающей себя в художественной форме; третья – с автором, за-

печатлевающим типологию своей личности в художественной форме, иными словами, с властью автора над формой (так мы возвращаемся к неожиданной на первый взгляд мысли Асафьева об эпохах «слуг музыки» и «индивидуального творчества» при его рассуждениях о симфонизме!).

Анализируя приписываемое Моцарту знаменитое письмо, где говорится об одновременном «охвате» всего создаваемого произведения внутренним слухом автора, А.В. Михайлов пишет следующее: «Я утверждаю, что в тексте письма содержится глубочайшее открытие. Оно покоится... на таком осмыслении музыкального произведения как целого, какое стало возможным *лишь в конце XVIII века*. Это не столько отвлеченно-теоретическое осмысление, сколько творчески-практическое, из которого мысли теоретической – музыкально-теоретической, философской и эстетической – еще предстоит делать свои выводы»[28] (курсив мой. – *К.З.*). И далее Михайлов цитирует высказывание Альфреда Эйнштейна, констатирующее особую, высшую, симфоническую степень единства в произведениях Моцарта: «Соната, квартет, симфония не составлены у него из отдельных частей, но связаны между собой таинственной закономерностью, с которой немедленно соглашается наше чувство»[29].

А в чем же, по Михайлову, заключается единство произведения барочной эпохи? Приводимая ниже характеристика относится к общеэстетическим универсалиям, что позволяет нам спроецировать рассуждения, отталкивающиеся от литературного материала, на художественное мышление данного периода в целом. «Коль скоро в эпоху барокко отношения автора и произведения таковы: произведение доминирует над автором от лица мироздания и бытия, – то автор совсем не “субъект” в том смысле, в каком затвердила это слово академическая философия XVIII – начала XIX веков, не субъект, который противостоял бы опредмеченному миру, равно как и миру своего собственного создания. Создатель произведения – это в первую очередь функция произведения, и он творится поэзией, он есть проявление поэзии в произведении через поэта...»[30]

Указанная «функциональность» автора воздействует и на облик персонажей (точнее, вообще «человека» в понимании той эпохи): «Любой барочный персонаж не обрел еще своей самотождественности, он лишен единства, которое было бы определено изнутри, он лишен единства, которое было бы определено прежде всего психологически, он лишен психологической *сплошности*, присущей персонажу реалистического произведения XIX века, поскольку не обрел даже еще и своей самотождественности; он существует в той же самой смысловой прерывности, что и само бытие, что и сам его автор...»[31]

О художественной форме барокко, символизирующей личность данной эпохи, в равной степени можно было бы сказать: она лишена единства, *которое было бы определено изнутри* (барочное произведение трактуется как сумма, свод, по Михайлову). Подобное единство наступает в эпоху классицизма, вместе с формированием самотождественной личности, и тогда же музыка обретает свою самодостаточность – главное условие симфонизма! Эпоха барокко явилась временем пограничного

состояния музыки, уже выработавшей все необходимые параметры, с учетом которых она могла бы восприниматься в качестве самодостаточной (и воспринималась так впоследствии), однако еще не преодолевшей окончательно границы своего прикладного (в максимально широком смысле!) статуса. На протяжении барочной эпохи музыка пребывала в поиске собственной самотождественности и самодостаточности и далее – симфоничности.

Размышления А.В. Михайлова о литературе барокко неожиданно оказывается актуальным еще и по другой, особой причине. «С плотиновским “внутренним эйдосом” строителя, у которого в голове уже стоит конструкция-форма будущего здания, тут дело обстояло так, что в сознании был готов – или почти готов – некий самый предварительный и бесплотный контур, по тонким линиям которого должны были побежать вперед развязанные писателем творческие силы»[32].

Проецируя эту мысль на музыку барокко, можно представить себе «самый предварительный и бесплотный контур» в виде плана-конструкции произведения (например, оратории и опер Генделя, пассионов и Мессы си минор И.С. Баха, генделевских или баховских сюитных и концертных циклов, наконец, «Хорошо темперированного клавира»). «Бесплотным» данный контур-эйдос может именоваться постольку, поскольку на первых порах он может существовать лишь как домузыкальный, доинтонационный. С этой точки зрения особенно показательно устройство си-минорной Мессы Баха, в которой на определенном этапе советского музыковедения обычно находили признаки симфонизации. Несмотря на известные внешние параллели с симфонической логикой (две – или более – контрастные сферы, их проведение через всю композицию и т.п.), Месса Баха принципиально лишена какой бы то ни было симфонизации. И вовсе не потому, что она представляет собой вокальное произведение с текстом (возможны и симфонизированные мессы, преломляющие логику сонатных allegri), а в силу репрезентации барочного мышления, главным принципом которого служит *сюитность* – рядоположность контрастов. Разработав четкий и подробный план Мессы (в том числе тональный, инструментальный и т.п.)[33], И. С. Бах *компонует* целое из уже готовых сочинений или их фрагментов (впрочем, любая ария из барочной оперы, оратории и кантаты является абсолютно завершенной и в значительной степени типизированной композицией, благодаря чему возможен ее безболезненный перенос в иной контекст, иногда весьма далекий от первоначального). Более того, композитор барокко, не будучи «субъектом» в классическом смысле, не доминируя над произведением, «впускает» в последнее чужой музыкальный материал, причем в качестве не инородного (коллажного), но, безусловно, органичного для собственной целостной концепции. И здесь упомянуты не особые случаи, а вполне стереотипные методы работы барочных мастеров, в том числе – общепризнанных гениев.

Далее, весьма показателен подход, применяемый Бахом в отношении текстов Мессы и пассионов – на структурном уровне подобным образом поступают барочные композиторы с сюжетами опер. У художника-симфониста обязательно сформировалась бы непрерывно развивающаяся

интонационная идея, которая реагировала бы (так или иначе) на смысл текста и обобщала, *симфонизировала* его. Но у Баха развернутые тексты молитв – к примеру, Gloria или Никейский символ – подвергаются *дроблению* (а не обобщению в их непрерывности) и омузыкаливанию «шаг за шагом», от одной «отдельности» к другой (Et incarnates, Crucifixus, Et resurrexit). Естественно, из этих «отдельностей» складывается целостная концепция («сумма», «свод»), только не симфоническая и не симфонизированная по своей природе. И.С. Бах в данном случае фактически выстраивает индивидуальное богословское толкование текста Мессы – *при помощи* музыки.

Разумеется, не всякие «отдельности» и не всякое отсутствие непрерывности противоположны симфонизму – ведь даже классическая симфония как цикл отнюдь не является непрерывной (исключения стали возникать в XIX веке, на волне всеобщего интереса к процессуальности формы и «сквозному» развитию). Однако сонатно-симфонический цикл коренным образом отличается от сюиты, поскольку в данном цикле мы видим не просто *ряд* контрастных, но преимущественно одноплановых составляющих (в частности, танцев), а целостное образование более высокого порядка: совокупность элементов, каждый из которых берет на себя особые функции, вследствие чего между частями устанавливается особое «поле притяжения». О функциях частей типизированного классико-романтического цикла подробно писали в упоминавшихся работах Т. Ливанова и М. Арановский. Впрочем, следует заметить, что предпринятое Ливановой рассмотрение «драматургии» баховских сюит сквозь призму позднейшего симфонизма ныне воспринимается как пример неаутентичного, осовременивающего подхода.

Итак, чередование «отдельных моментов» может означать отсутствие «непрерывности музыкального сознания» (что свойственно музыке барокко, еще не обнаружившей характерных черт рождающегося автономного искусства в себе самой). Но может и предстать особым способом ви́дения *на фоне* принципиально обретенной непрерывности – скажем, в картинно-эпическом симфонизме Римского-Корсакова и Сметаны, в сонатных формах Брукнера, Прокофьева или в многочастных циклах (наподобие «Крейслерианы» Шумана, Прелюдий ор. 28 Шопена и Четырнадцатой симфонии Шостаковича), драматургия которых обнаруживает известное внешнее сходство с Мессой Баха, но по сути оказывается качественно иной. Зрелое качество симфонизма проявляется еще и в способности «материализоваться» вопреки совершенно неблагоприятным для него условиям, например в музыке Дебюсси к мистерии Г. д'Аннунцио «Мученичество Св. Себастьяна» или в опере с разговорными диалогами «Кармен» Бизе. Вспоминается также мысль А.В. Михайлова, высказанная в частной беседе: Седьмая («Антарктическая») симфония Воан-Уильямса, по преимуществу собранная из музыки к кинофильму «Скотт в Антарктиде» (из прикладной музыки!), достигает симфоничности особого, высшего уровня. Подобная симфоничность присуща и кантате Прокофьева «Александр Невский».

Эти диалектику прерывности и непрерывности в зрелом симфонизме проницательно отметил Асафьев: «...если суть симфонизма Чайковско-

го в том, что, ощущая в симфонической музыке возможность воплотить *Жизнь*, он стремится передать средствами симфонии непрерывность нашей психической деятельности, откуда как бы всплывают и "протекают" в сознании отдельные, но связанные с этим эмоциональным потоком им порожденные образы, то Римский-Корсаков непременно созерцает *отдельности*, подолгу любуясь ими и словно бы распределяя их по измышленной канве или группируя в чеканных изящных оправах...»[34]

Возвращаясь к словам А.В. Михайлова о «внутреннем эйдосе» барочного искусства как «самом предварительном и бесплатном контуре», нельзя не признать: упомянутое высказывание с еще бóльшей очевидностью, чем даже к музыке барокко, приложимо к новейшим композициям авангарда и поставангарда. О том, что эйдос у радикальнейших представителей авангарда – Кейджа и Штокхаузена – уходит в глубину незвучащего, еще пойдет речь в последнем разделе книги. В связи с «развязанными творческими силами», которые должны устремиться «по тонким линиям» упомянутого контура, допустимы отсылки и к принципам исполнительской реализации алеаторических текстов, и к технике коллажа (в отличие от барокко, автор-постмодернист может самоустраняться демонстративно), и к функционированию порождающих структур у Булеза и Штокхаузена. При этом, однако, речь уже не идет о симфонизме, коль скоро в новейшей музыке не «все постигается через звук» и утрачивается «непрерывность музыкального сознания» (идея «момент-формы» Штокхаузена).

Барокко и авангард симметрично обрамляют эпоху симфонизма: музыка барокко еще не стала являеться в полной мере самодостаточной, музыка авангарда пытается отторгнуть или отторгает указанную самодостаточность.

Между тем, ввиду локального характера авангардных новаций слухи о «смерти симфонизма» пока выглядят сильно преувеличенными. Искусство преподносит все новые и новые сюрпризы. В целом можно сказать, что, вопреки выводу Холопова: «...отделившееся было (и у д'Энди, и у Асафьева) от симфонии и ставшее самостоятельным понятие "симфонизм" вновь закрепляется в первую очередь за крупными формами симфонической музыки...»[35]), – данное качество все шире распространяется за пределами исходной симфонической формы и все чаще подвергается осмыслению в свете музыкальной философии (как, например, у Слонимского), а не теории жанров. Так, именно о высвобождении жанра симфонии из структурных рамок сонатно-симфонического цикла говорит В. Лютославский: «...любое сочинение, написанное в крупной замкнутой форме для симфонического оркестра, может быть названо симфонией. Здесь важны и продолжительность звучания (10-минутное произведение симфонией не назовешь), и широта дыхания, а главное – рельефно прорисованное целое, оформленное в процесс с ощутимым действием (akcja). Действием я называю музыкальную фабулу, то есть комплекс взаимосвязанных событий, за которыми слушатель следит от начала до конца». На вопрос интервьюера: «А если фабулы нет?» – композитор отвечает: «Тогда трудно говорить о жанре симфонии как таковом»[36]. Истолковывая симфонию по-новому, вне структурных ог-

раничений, Лютославский фактически рассуждает о специфике симфонизма, причем явственно сближается с концепцией Асафьева.

Действительно, сонатно-симфонический цикл явился исторически первой, но отнюдь не единственной формой *симфонизма, то есть крупномасштабного панорамно-концепционного мышления как функции непрерывного музыкального сознания, которое порождает органически-целостные концепции изнутри музыкально-интонационной стихии — концепции, не знающие жанровых и структурных ограничений и различными способами открытые во внемузыкальную сферу осмысления бытия.* В эпоху классицизма такая форма неизбежно типизировалась, впоследствии же сменилась рядом иных, более свободных форм. Характернейшими тенденциями симфонизма XIX века оказались процессуальность и динамичность становления (именно с фиксации упомянутых качеств и началась асафьевская теория симфонизма). В XX веке названные позднеромантические черты были объявлены устаревшими, что, однако, вовсе не означало исчезновения (например, как поначалу казалось у Дебюсси) и самого симфонизма.

Вот почему на современном этапе вряд ли уместно относить к «головоломным задачам... в области проблемы симфонизма» такие сочинения, как «...классическая симфония Прокофьева и антиклассические симфонии Мессиана, Вторая симфония с хором и вокальная Четырнадцатая симфония (или «несимфония»?) Шостаковича... «оперные», «балетные» симфонии Прокофьева, Хиндемита, симфония-балет Эшпая, симфония-цикл (25 прелюдий) Щедрина, симфоническая опера Берга, Книга для оркестра Лютославского»[37]. Скорее к числу загадок можно отнести симфонию (или «несимфонию»?) Л. Берио — кстати, ровесницу Четырнадцатой Шостаковича и все же, по-видимому, *симфонию* — как осмысление мира через искусство прошлого, как художественную концепцию, отвечающую духу постмодернизма с его парадоксальным тождеством философского взгляда и карнавально-игровой стихией. К числу сюрпризов, о которых идет речь, относится и новая волна подъема симфонического жанра (Хенце, Шнитке, Любославский, Пендерецкий, Гурецкий, Сероцкий, Канчели), а наряду с этим — появление многочисленных крупных форм концептуального характера вне традиционных структурных рамок.

Завершая настоящий очерк, отмечу следующее. Открыв универсальное качество музыкального мышления — симфонизм, Асафьев, подобно Колумбу, не предполагал истинных масштабов сделанного им открытия. Вот почему Холопов совершенно справедливо пишет о дальнейшей судьбе указанной концепции: «...с учетом *послеасафьевской* разработки теории симфонизма речь может идти, по-видимому, не о восстановлении оригинальной, освобожденной от самопротиворечивости асафьевской концепции 1918–1922 годов, а о ее *пересоздании*, о творческом развитии, с решительными *поправками*, которые должны избавить ее от опасных недостатков»[38]. Однако «творческое развитие» и «пересоздание» концепции Асафьева имеют смысл только в случае сохранения музыкально-философского звучания термина «симфонизм» (что соответствует широте современных композиторских воззрений на симфонию

и симфоничность) и дистанцирования от терминосистем теории музыкальной композиции, которые не дали Холопову возможности выйти на философский уровень осмысления проблемы, в частности от теории жанров и форм д'Энди, представляющей лишь исторический интерес. При этом, естественно, понятие симфонизма – как и любое философское понятие – будет оставаться вечной проблемой, требовать все нового и нового постижения (до того момента, пока не иссякнет соответствующее качество в музыке), зато обретет универсализм и подлинную жизненность.

О симфонизме Брукнера и его внемузыкальных основаниях

В мире симфонизма XIX столетия положение Брукнера оказывается парадоксальным. С одной стороны, именно Брукнер занимает наиболее прочное, несомненное, а в чем-то и высшее положение на симфоническом «Олимпе». И не только в силу того факта, что он написал одиннадцать симфоний и в инструментальных жанрах *почти ничего кроме*, но и в силу особой яркости, особой интенсивности проявления определенного качества музыкального мышления, получившего название «симфонизм». В самом деле, если понимать симфонизм как мышление о мире и человеке, осуществляемое изнутри музыкально-интонационного процесса, то у кого еще названное качество мы встретим в незамутненно-чистом виде и во всеобъемлющей полноте?

С другой стороны, характер музыкального мира Брукнера и методы мышления ставят его в совершенно уникальное положение среди современников (пожалуй, столь же уникален, но в силу совершенно иных предпосылок, был Берлиоз). Мендельсон, Шуман, Брамс, Бородин, Чайковский, Дворжак, Франк, Лист, Танеев – все они так или иначе «группируются» и образуют «зоны пересечения». Брукнера же можно (и то лишь отчасти) сопоставить с Вагнером, с которым, впрочем, в силу различия основных жанров творчества, он «разошелся» более, чем с кем-либо другим.

У Брукнера есть предшественники: Бетховен и Шуберт, чьи последние симфонии в некоторых отношениях явились *далеким прообразом* уникальной брукнеровской концепции. Есть и продолжатели – но лишь в том отношении, что они сами не могли бы состояться без открытий Брукнера: здесь и антипод Малер, и «Брукнер XX века» – Воан-Уильямс. Но среди современников Брукнер одинок, так как он находился вне устоявшейся системы антиномий романтического образного мира и вне господствовавшего принципа поэмного симфонизма, проявлявшегося даже в симфониях Брамса, не говоря уже о Чайковском и Франке, и продолжавшего давать пышные всходы после смерти Брукнера – у Скрябина, Рахманинова, раннего Шёнберга, Шимановского и многих других.

Прежде чем попытаться выявить специфику Брукнера на фоне творчества его современников, имеет смысл обратить внимание на один из важнейших аспектов понятия «симфонизм».

Во-первых, симфоническое мышление имеет имманентно-музыкальную природу, то есть весь смысл произведения заключается в недрах музыкальной интонации. Но, во-вторых, чтобы музыка стала подлинно симфонической, то есть чтобы она стала мышлением о мире (о внемузыкальном), ее имманентный смысл должен интенсивно и постоянно трансцендироваться, порождать внемузыкальные ассоциации, ее сущность должна так или иначе *именоваться*. Уточним, что имманентность (самодостаточность) музыкальной интонации вовсе не исключает возможности любого внемузыкального импульса (вплоть до идеи-концепции целого) как *предваряющего именования* музыки. Симфонизм, однако, претворяет все внемузыкальные импульсы в чисто музыкальную сущность.

Проблема соотношения собственно музыкального и внемузыкального исключительно сложна. Она уже по своему предмету выходит за рамки «чистого» музыковедения и требует музыкально-философского подхода. Существует тенденция подвергать сомнению само наличие чисто музыкальной сферы: вспомним мысль А.В. Михайлова о том, что «только музыка – это некая условность»[39]. В то же время этой «условностью» питалось и жило музыкальное искусство XIX, а во многом и XX века.

Разумеется, не стоит, подобно Э. Ганслику, доводить до крайности идею «чистоты» музыки, вычищая из искусства звуков все внемузыкальное. Не стоит также и видеть в идее «только музыки» – только лишь условность. Важно осознать диалектику музыкальной сущности и ее имени[40]. «Только музыка» – условность, поскольку в мире нет изолированных, непроявляемых, безымянных сущностей (имя – *сущность в ином*, согласно А. Ф. Лосеву). И в то же время на определенном этапе исторического развития музыка стала оформляться как «только музыка», оберегая свою самодостаточную неназываемую сущность от вульгаризирующих объяснений *через иное*, от попыток сведения сущности целиком к сфере иного. И это не умозрение, а интуиция, живущая в подсознании каждого подлинного музыканта XIX–XX веков.

Положение об имманентно-музыкальной основе симфонического мышления требует уточнения в связи с характером становления крупных концепций. Ведь даже сонатную форму (которая всегда понималась как основа основ симфонизма!) невозможно понять как чисто музыкальное явление. В свое время В. Конен продемонстрировала ее театральные корни[41], а В. Холопова – риторические[42]. В одном из интервью Стравинский заметил, что «бетховенские сочинения никогда не являются чисто музыкальными в своей основе; его форма, созданная под влиянием философских идей Гегеля, всегда диалектична»[43].

В самом деле, очень трудно представить, что, по крайней мере, минорные симфонии Бетховена, три последние симфонии Чайковского или симфонии Малера как целостные концепции возникали исключительно изнутри музыки, без активно идущего извне (со стороны композитора) опережающего, предшествующего именования. Доказательства всем известны: в Девятой Бетховена и в ряде симфоний Малера они присутствуют в самом тексте в виде поэтического слова, Чайковский же оставлял свидетельства в частных письмах. Другое дело, что если ком-

позитор – подлинный симфонист, то любой трансцендентный импульс будет реализован как все же вышедший из недр музыкальной интонации.

Главный же вывод состоит в следующем: чем сильнее предметно конкретизированы и подчеркнуты логические фазы процесса становления целого, чем более активно направлен процесс к некоему новому качеству, тем больше возможностей для реализации внемузыкального импульса в имманентно-музыкальном становлении. Иными словами, само становление (внутримузыкальная категория), в идеале нерасчлененное, «спло́шное» (по выражению Лосева), заостряя контрастность своих фаз, приближается к словесной определенности и создает мощную потенцию выхода во внемузыкальное.

Как бы то ни было, проблема музыкального и внемузыкального (одна из основных проблем симфонизма) оказалась запутанной до предела. Так, Лист с позиций подлинного симфониста отстаивал необходимость музыки, которая ценна сама по себе, без того, чтобы быть лишь «воплощением мысли» и усиливать воздействие слова[44]. Ясно, что в устах Листа эта мысль не может быть воспринята как проповедь бессодержательности музыки, речь идет лишь о понимании ее как самодостаточного мира в себе. Но вот оказывается, что симфонизм, подобный листовскому, перестал восприниматься именно в таком качестве. Так, Шимановский, выступая с характерной для 1920-х годов критикой романтического (в первую очередь, вагнеровского) принципа «музыки как выражения», говорил о музыке Германии XIX века – то есть о кульминации и наивысшем расцвете симфонизма! – что музыкальное выражение стало «уже только функцией ценностей внемузыкальных, идеализированным отображением текучей действительности»[45]. Ясно, что симфонизм Листа в первую очередь должен подпасть под приведенную характеристику. Сам же Шимановский «двусмысленному», по его словам, принципу «музыки как выражения» противопоставляет самоценное искусство Шопена. В то же время Стравинский и Шопена, вместе с Листом, упрекал за литературщину, якобы искажающую логику музыкального развития.

Посмотрим теперь, какое положение занимает симфонизм Брукнера в контексте данной проблематики. В каждой из своих симфоний композитор говорит обо *Всем* – это Все может быть различным образом окрашено, и в нем могут акцентироваться те или иные грани, но важно, что ему целиком и полностью соответствует *Все* музыкального мира. Поэтому музыкальное Все означает для Брукнера вообще все сущее. Поэтому у Брукнера нет и других тем, кроме «Всего», нет частных, специфических концепций.

Прежде всего, музыкальное Все Брукнера – это четырехчастный цикл симфонии как данность традиции, что для Брукнера равно данности свыше; цикл не только как схема композиции, но как вехи тернистого пути, который необходимо пройти; цикл в исконном значении – как круг, воплощающий достижение полноты и совершенства. Точнее, каждая симфония[46] Брукнера (за исключением Восьмой) представляет собой как минимум два круга восхождения: сначала – в пределах первой части, от первоначального предощущения гармонии Всего до ее экстатического утверждения в коде (с динамизацией начальной темы);

следующий круг охватывает весь цикл и возвращает нас, в конце концов, после невероятного раздвижения амплитуды контрастных состояний, в ту же точку экстаза и к той же исходной теме, которой завершалась первая часть.

На особенностях брукнеровских «начал» и «концов» стоит остановиться подробнее. Как известно, начальные темы многих известных симфоний нередко обретают то или иное концепционное именование: от «стука судьбы» в Пятой Бетховена до тем фатума в Четвертой и Пятой Чайковского, «девиза» Третьей Брамса или «Я есмь» Третьей Скрябина. Не составляют исключения и симфонии Брукнера: их начальные темы символизируют *зарождение и рост Всего*. Обратим внимание, что примененные к Брукнеру характеристики проистекают исключительно из самой музыкальной сущности и даже не содержат жанровых ассоциаций, ведь «зарождение» и «рост» суть фазы становления как такового. Простота гармонии и исходных мелодических интонаций (кварта, квинта, трезвучие) идеально соответствует простоте «первоначального состояния» (если воспользоваться наименованием лейтмотива, открывающего вагнеровскую тетралогию). Сама же главная тема представляет собой развитие-*рост*. Конечно, темы, изложение которых акцентирует процесс их собственного становления, встречались и ранее, особенного искусства в этом отношении достиг Бетховен. Но у Бетховена, как правило, процесс поисков структуры главной темы был максимально подчеркнут и сконцентрирован, это был в высшей степени драматически импульсивный процесс, когда буквально у нас на глазах выкристаллизовывалась какая-то конкретная, *особенная* идея. У Брукнера же ткань плавно и постепенно растет, простейшие консонирующие интервалы тут же «обрастают» хроматическими полутонами, очень быстро воссоздавая всю интонационную сложность музыки романтизма. С полутонами первоначальная «природная» чистота и устойчивость переходят в стадию романтического томления, «первоначальное состояние» усложняется, приходя к утонченному психологизму. Однако все это происходит постепенно, без обнаружения контраста природного и человеческого, и почти незаметно – как незаметно растет трава или восходит солнце.

Кстати, характер начал брукнеровских симфоний особенно выпукло проявляется при сравнении с их истоком и прообразом – началом Девятой симфонии Бетховена. С одной стороны, все очень похоже: тремоло струнных (вроде некоей первозданной стихии) и простейшие мелодические мотивы как начало мысли, элементы рождающейся темы. Но с другой стороны, у Бетховена quasi-брукнеровское рождение темы представляет собой небольшой доминантовый предыкт, то есть подчеркивается состояние ожидания чего-то главного, что вот-вот наступит. И начиная с фанфары по звукам тонического аккорда в бетховенской теме уже не остается и следа спонтанного произрастания. У Брукнера зарождение – это не ожидание главного, а всегда начало изложения самой темы на тонической гармонии, изложение и одновременно рост и развитие. Если вдуматься, то для брукнеровских начал, по существу, неприемлемы такие термины, как «тезис», «initio», «импульс», «изложе-

ние» и т.п. (хотя формально они и не противоречат материалу). Более адекватным будет именно «спонтанное зарождение».

Не менее, а может быть, и более своеобразны окончания брукнеровских симфоний. Внешне они очень похожи на хорошо знакомый прием поэмного романтического симфонизма – динамизации темы. Однако у Брукнера заключительные экстатические кульминации фактически не вытекают непосредственно из предшествующего развития, как, скажем, коды в бетховенских симфониях и сонатах, балладах Шопена или симфонических поэмах Листа. Как правило, они начинаются снова, в очередной раз, с «нуля», из тишины, но только теперь исходная тема сосредотачивается на себе самой, окончательно приходит к себе как *полноте Всего* и не переходит, как это было в экспозиции, разработке и репризе, к чему-то более частному, к раскрытию *многообразия* Всего.

Собственно, подобным раскрытием и является каждая брукнеровская симфония. Путь, проходимый от начального зарождения до финального экстаза, также имеет свои устойчивые и повторяющиеся признаки, проявляющиеся в композиции и драматургии отдельных частей (особенно медленных и скерцо). Однако облик всех прочих тем, воспринимающихся в качестве давших самостоятельные побеги и в той или иной степени трансформированных граней обрамляющей лейттемы, уже не имеет столь устойчивой связи с драматургическим положением: многообразие Всего воплощается во множестве вариантов, и лишь исходно-завершающее Единство постоянно (об исключениях в Пятой и Восьмой симфониях, впрочем, вполне подтверждающих основной принцип, будет сказано особо). Мысль об отдельных темах симфоний как саморазвившихся гранях главной может показаться натяжкой: слишком вуалирует Брукнер единство развития, и, в частности, классический метод производного контраста, стремясь представить новую тему как будто бы вне связи с предыдущими этапами, слишком подчеркивает самостоятельность и отделенность фаз процесса. В первой части Девятой симфонии даже связующая партия вводится после генеральной паузы (в полтора такта) как новый контрастный материал, в котором звучавшие ранее мотивы преображаются до неузнаваемости. Путь к Истине долог и извилист, хотя конечная Цель предзадана и неуклонно достигается – быть может, именно предзаданность и определяет напряженность восхождения всего субъективного и психологического (как *бесконечно удаленного* от Цели) к сверхличностному соборному Е́динству. По мнению А.В. Михайлова, «трагичность у Брукнера усиливается от того, что есть только один порядок, в который помещен субъект: нельзя свернуть в сторону, нельзя уйти от железного строя, все организующего, нельзя отвлечься и нельзя развлечься, так что в музыке нет ни одного момента, который не воплощал бы уже заранее порядка, который выпадал бы из порядка; итак – единственность позитивного порядка и – притом – полная безысходность, внутренняя сторона этого порядка»[47]. Приведенное высказывание, грешащее умозрительностью и более чем спорное, присутствует в контексте рассуждений А.В. Михайлова об австрийской культуре и, в частности, о политической системе Австро-Венгрии. Однако вне всякого сомнения порядок симфониче-

ского мира Брукнера был свободно и осознанно выбран самим композитором и реализовывался каждый раз с теми или иными вариантами, что отнюдь не вызывает мысли о «железном строе»! Да и «шаги в сторону» у Брукнера тоже встречались – об этом чуть позже. При определенности и постоянстве основных вех пути характер брукнеровского движения отличается свободой, свойственной человеку, затерянному в безграничном пространстве. Если для симфоний, скажем, Бетховена и Брамса процесс достижения цели в высокой степени концентрирован, *устремлен* к итогу и обозрим как целое (ибо моделями этого процесса явились театр, риторика, роман...), то у Брукнера данный процесс (для слушателя, *пребывающего в какой-либо конкретной его точке*) ведет собственно к ближайшей кульминации, а потом – опять все сначала: «бесконечная» череда изматывающих подъемов и спадов... Моделью такого процесса является уже не театр и не риторика, а сама жизнь – точнее, жизнь как Мистерия (*путь* к Тайне).

Приведем еще одно, удивительно тонкое высказывание А.В. Михайлова: «У Брукнера стороны противоречия, которое снимается в конечной гармонии смысла как утверждения бытия, предельно напряжены: позитивность бытия как иерархия, отражающаяся в тектонике формы, должна вобрать в себя «растекающийся», стремящийся высвободиться процесс, который именно поэтому вынужден принять вид, почти аналогичный логическому выводу, должен оправдаться как абсолютно закономерное, протекающее «по правилам» смысловое, логическое построение»[48]. Итак, процесс вынужден принять вид *почти аналогичный* (курсив мой. – *К.З.*) логическому выводу и в то же время как нельзя более удаленный от последнего. В качестве логического вывода его можно воспринять лишь в случае наивной веры в «фатальность» чистой формы и логических функций ее элементов. Брукнеру была присуща такая вера – и не в этом ли если не трагичность, то, по крайней мере, глубинная антиномичность Брукнера?

Также сомнительно, чтобы единственность порядка усиливала трагичность брукнеровского мира. Указанная единственность обусловлена единственностью темы брукнеровского творчества. Эта тема – Все, понимаемое как несомненное постоянство. Обрести, а затем реализовать эту тему Брукнер смог благодаря, во-первых, незыблемой религиозной вере, во-вторых, эстетической вере в «чистую форму» и, в-третьих, благодаря романтическому максимализму, обернувшемуся стремлением «объять необъятное». Единственность (всеохватность) темы соответствует единственности (незыблемости) порядка – таким образом Брукнер достигает органического единства содержания и формы. Феномен Брукнера, создававшего ряд вариантов (вариаций) одной концепции при предопределенной схеме – уникальный художественный факт в эпоху позднего романтизма и нарождающегося модерна – эпоху резкого усиления индивидуальности художественных концепций. Брукнер, по словам А.В. Михайлова, – «загадочный и, действительно, единственный в своем роде осколок барочного мира в эпоху трамвая и телефона (1896 год!)»[49]. Точнее, в симфонизме Брукнера мир романтизма достиг максимальной полноты и доведения до предела присущих ему тенденций, что озна-

чало и одновременное самоотрицание романтизма, возвращающегося в лоно христианско-католического объективизма. Внешним выражением отмеченных процессов и оказались подчеркнутая традиционность и ограниченность рамками задания как иллюзия несвободы — разумеется, лишь с точки зрения индивидуальности, мыслящей *чисто* романтически. Брукнер как композитор сам ощущал, по-видимому, безграничную свободу. В самом деле, как отмечалось выше, в раскрытии многообразия Всего Брукнер достаточно свободно «тасует» типические элементы своего мира.

Среди наиболее характерных *частных* (выделившихся из Всего) элементов брукнеровских симфоний отметим:

1) октавно-унисонные, обычно хроматически переусложненные речитации, мощные и грозные, возникающие либо на вершине развития главной партии (первые части Третьей и Девятой симфоний, финал Четвертой), либо же в разработках в качестве преображенной главной темы (например, в крайних частях Седьмой симфонии, в Восьмой и др.). Особенно выразительны появления подобных речитативов в пределах главных партий: в этом случае они вводятся как результат последовательной хроматизации и субъективизации исходного, «природного ядра» симфонии и воспринимаются как слово демиурга, оформившееся и отделившееся от спонтанного произрастания первоматерии;

2) хоральные элементы, проявляющиеся в большом количестве в различных частях и на самых различных композиционных стадиях, в особенности — в медленных частях и финалах; иногда в трио скерцо;

3) собственно лирические темы (обычно — в побочных партиях и медленных частях) с преобладанием вокальной, песенной интонационности (с большим или меньшим присутствием декламационности); они отличаются от главных тем (которые в мажорных симфониях имеют откровенно лирическую ориентацию), как нечто частное и индивидуальное от общего — порождающего. В их мелодиях, как правило, с самого начала преобладает вокальная *поступенность* (в отличие от кварто-квинтовых или трезвучных интонаций «ядра» главных тем), а в фактуре вместо тремолирующего или пульсирующего фона встречаются более индивидуализированные рисунки: отрывистые звуки струнных, как правило, pizzicato (ритм «шага»); либо, наоборот, полифоническое сплетение «поющих» сопровождающих голосов; для начальных тем Adagio характерно также аккордовое сопровождение (в трех последних симфониях). Интересно, что основные темы Adagio (подобно главным темам первых) в процессе развития также неизменно приходят к экстатической кульминации — у медной группы в сопровождении tutti (с последовательным нарастанием — в первой, а затем во второй репризе). Но они никогда не закрепляют достигнутого нового качества и в заключении части возвращаются к исходному варианту звучания. Индивидуальности доступно вхождение в экстатическое состояние лишь на краткий момент, в миг озарения. Финальное же обретение полноты Всего связано исключительно с начальной темой симфонии, точнее, с ее внеличностно-природным «ядром».

В связи с этим интересно отметить особое решение в первой части Восьмой симфонии. Все те же характерные элементы: тремоло скрипок и педаль валторн как изначальный фон, чистая квинта кларнета, хроматизированная декламация низких струнных. Только здесь при зарождении Всего переставлены акценты: именно субъективно окрашенная декламация становится исходным элементом, а «природная» квинта едва доносится как бы издалека – как *ответ*, а не *исток*. Тем самым интонационный строй, сразу же резко индивидуализирующий тему, сближает ее с темами медленных брукнеровских частей, например Седьмой или Девятой (важным шагом на пути омрачения и субъективизации начального «ядра» стала Шестая симфония). Представляется, что специфика темы наложила свой отпечаток и на итог первой части – ее коду. Это единственная кода, завершающаяся не громогласно-экстатическим звучанием, а тихим уходом в небытие – «часы смерти», по выражению самого композитора[50]. То есть профиль драматургического развития в рамках первой части характерен именно для медленных частей, и только в коде финала исходная тема симфонии, освобожденная от хроматических полутоновых интонаций, словно «распрямляется» и приходит к фанфарному экстатическому звучанию в до мажоре;

4) темы, связанные с впечатлениями от внешнего мира, в том числе:

а) собственно скерцозные: помимо скерцо нередко встречаются в заключительных партиях первых частей (особенно самостоятельны и значительны они в Седьмой и Девятой симфониях). Скерцо (как «бег жизни») предстает у Брукнера почти всегда в мрачных, минорных тонах; единственное мажорное скерцо – в Четвертой симфонии. Медленные же части, как правило, создают компенсирующий «противовес» господствующему настроению симфонии – как ответ-антитезу со стороны «Я» – Всему. В минорных Третьей, Восьмой и Девятой симфониях медленные части мажорны. В мажорных – почти всегда минорны и даже трагичны (в Четвертой и особенно в Седьмой). Но даже в фа-мажорном Adagio Шестой симфонии (ля мажор) основная тема имеет скорбный колорит, начинаясь с отклонения в минорную субдоминанту;

б) танцевальные, чаще вальсовые темы – появляются в различных разделах скерцо, либо в финалах, или даже в побочной теме первой части (Четвертая симфония).

Таким образом, первые части можно представить в качестве развертывания множественности мира на основе единого истока как потенции Всего с последующей реализацией единства (в кодах). Вторые и Третьи части – дальнейшее развертывание множественности (следующий круг) на основе полярных противоположностей: субъективно-личностного переживания (Adagio) и «бега» внешнего мира (Скерцо). Перед финалами в таком случае стоит задача невероятной сложности: вновь привести к единству разделенный и распавшийся на противоположности мир. Поэтому для главных тем финалов характерно состояние *предварения* (чего не было в аналогичных темах первых частей, сразу утверждавших свою устойчивость – но не окончательность!). В целом для финальных композиций в особенности характерен *объединяющий* взгляд на множество и калейдоскопичность явлений мира. Знаменитая

побочная партия финала Третьей симфонии с контрапунктическим наложением хорала и танца (зарисовка с натуры) – вовсе не из ряда вон выходящий случай. В финале следующей, Четвертой симфонии, также в побочной партии мы видим соседство печальной до-минорной мелодии (отзвук траурной темы Adagio) и веселых танцевальных наигрышей – но уже не в одновременности, а поочередно. Стремление Брукнера выразить по возможности все сразу проявляется не только в финалах. В побочной партии первой части Пятой мы видим уникальный контрапункт какого-то призрачного хорала (pizzicato струнных) и вдохновенной лирической мелодии. В Adagio Шестой к сдержанно-скорбному звучанию струнных неожиданно добавляется экспрессивное lamento гобоя. А использование одной и той же линии баса в Adagio и Скерцо Пятой говорит о стремлении Брукнера выявить единое основание полярно противоположных элементов его мира. Однако чаще именно в финалах Брукнер «вспоминает» о различных темах цикла. Степень узнаваемости может быть очень различной: от легкого намека («отголоски» медленных частей в финалах Четвертой и Шестой) до прямого цитирования во вступлении к Финалу Пятой (по образцу аналогичного раздела Девятой Бетховена).

Пятая симфония – пожалуй, самый заметный «шаг в сторону» от типичной брукнеровской структуры. Как и в других случаях, в конце финала экстатически утверждается ядро главной темы первой части: исток обретает полноту Всего. Однако здесь «актуальному» истоку (реализовавшемуся как итог) предшествует Вступление как «праисток», состоящее к тому же из резко контрастных элементов, что совершенно не соответствует характерному для брукнеровских начал спонтанному зарождению и росту (все это будет, но позже, в сонатном Allegro). Иными словами, у истоков Пятой симфонии мы видим непосредственную манифестацию творящей воли как основы концепции. Действительно, Пятая оказалась в наибольшей степени выстроенной, а ее единство специально подчеркнуто множеством тематических связей и особой степенью завершенности финала, во многом достигнутой благодаря двойной фуге, соединяющей главные темы крайних частей. Таким образом, пожалуй, лишь Финал Пятой можно образно уподобить «логическому выводу». Судя по сохранившимся документам, таким же мыслил Брукнер и Финал Девятой симфонии.

Однако главная особенность симфонизма Брукнера заключена не в структуре как таковой, а в характере процессуальности его композиций. Дело не только в «распадении» процесса на отдельные моменты-блоки, но в особенности в том, что подавляющее большинство таких блоков, включая разработки и коды, начинаются как бы «с начала», как будто вовсе не было предшествующих фаз развития. Более того, даже процесс развития в разработках распадается на отдельные моменты или же подчеркивает свою нетрадиционность иным способом. Что, например, происходит в разработке первой части Третьей симфонии? После действительно разработочного и тонально неустойчивого изложения первой фазы (впрочем, достаточно краткой и совершенно не действенной, а лирико-созерцательной) идет значительное нарастание на ма-

териале второй главной темы (ее нового варианта – трансформации). Нарастание завершается кульминационным проведением первой темы главной партии (новый, речитативный вариант) в *ре миноре* (основная тональность!) – но это еще не реприза. Тонально неустойчивый ход подводит к *новой* лирической теме в *фа мажоре,* воспроизводящей *фактуру* побочной. Ясно, что построенная таким образом разработка воспринимается как вариант экспозиции. Нельзя, конечно, сказать, что различие между экспозиционной и разработочной фазами устранено вовсе, но оно существенно сглажено.

Чувствуется, что в конце пути, в первой части Девятой симфонии, Брукнер захотел если не преодолеть «фатальность» структуры, то, во всяком случае, раздвинуть ее горизонты. Во-первых, характерный брукнеровский прием генеральной паузы на гранях разделов выдерживается здесь с величайшей последовательностью. Во-вторых, самих отграниченных разделов стало заметно больше. И, в-третьих, композитор стал еще свободнее обращаться со структурными закономерностями сонатной формы.

В экспозиции, как уже отмечалось, не три контрастных раздела, как было в предыдущих симфониях, а четыре – за счет отграничения связующей партии. Заключительная партия, вопреки логике сонатной экспозиции, начинается в ре миноре (в основной тональности) и лишь затем модулирует в фа мажор. Разработка также состоит из четырех отграниченных паузами разделов, при этом тип изложения не слишком отличается от экспозиционного, а взаимодействие тем приобретает оригинальную форму: темы как бы отражаются друг в друге, демонстрируя эпическое всеединство («Всё во всём») и давая новые варианты. Первые два раздела построены преимущественно на материале главной темы, но фактурный рисунок второго из них берется от побочной. В третьем – мотив из заключительной звучит мягко и лирично (в венском духе) – ближе к характеру побочной и при этом – на фоне pizzicato струнных, взятом из связующей. В четвертом (подводящем к репризе) – сочетаются мотивы из срединного раздела побочной и из перехода ко второй главной теме – в лирическом звучании и в «поющей» полифонической фактуре побочной.

Реприза существенно обновлена. Во-первых, на месте прежней, настороженно-тихой связующей темы, звучит драматичный марш, интонационно восходящий к терцовому мелодическому «ядру» симфонии и приводящий к грандиозной трагической кульминации, превышающий даже уровень напряженности главной темы в репризе. Возникает, таким образом, некоторое формальное подобие аналогичным разделам Шестой симфонии Чайковского, в сравнении с непрерывно устремленным кульминационным подъемом которой еще больше проявляется специфика Брукнера. Во-вторых, перед побочной вводится новый раздел, предыктовый по своей функции, но самостоятельный в образно-смысловом плане. Его можно сравнить с неустойчивой, напряженной тишиной после катастрофы, с поисками опоры и скрытой жалобой: основной материал раздела составляет нисходящий по полутонам мотив, вычлененный из второй, речитативной главной темы, и переосмысленный до неузнавае-

мости. Этим же мотивом (который теперь накладывается на начальный октавный мотив второй главной темы), как всегда, из тишины начинается кода – восхождение к трагической экстатичности.

Как видим, Брукнер в основном сохраняет структуру сонатной композиции. Но его совершенно новая логика процессуального развития не совпадает ни с какой сонатностью и, по сути, в ней не нуждается (как позже у Малера), точнее, *не нуждалась бы*, если бы Брукнер создал какую-то новую форму, адекватную характеру становления своей музыки, или писал бы, подобно Вагнеру, музыкальные драмы. Парадоксально, но традиционные формы брукнеровских симфоний сыграли роль, подобную слову и драматическому действию у Вагнера: и то, и другое организует процесс становления и ставит ему предел. Брукнеровские формы даже воспринимаются почти как нечто внемузыкальное (опять барочная черта!) – настолько они предзаданы и не обусловлены внутренней логикой процесса. Но в то же самое время они ей нисколько не противоречат: сонатная структура оказывается вполне пригодной для осуществления процесса многократных вариантных сопоставлений в рамках единства Всего. Более того, напряженный «контрапункт» процесса и структуры у Брукнера не имеет ничего общего с академистски-формальным использованием старых форм, и несколько внешний, как говорилось, характер его предзаданных форм также является сильнейшим и необходимым выразительным средством. В указанной необходимости – ключ к миру Брукнера, так же, как в отсутствии той же самой необходимости – ключ к миру Малера.

Именно об этом – о предзаданности формы как важнейшем факторе смысла музыки – писал и А.В. Михайлов: «Позитивность «иерархии» овладевает процессом, не позволяя ему быть негативным движением, ускользанием от данности, отрицанием данного. Это, можно сказать, железный порядок, но порядок, который наводится среди противоборствующих порядку моментов; и в этом отношении – это на самом деле столкновение веков, традиций и реальной действительности, спор исторических тенденций»[51].

К какому же художественному эффекту приводит специфически брукнеровская процессуальность? Экспозиционность разработок, колоссальная роль становления в изложении материала (почти нет чистого изложения – есть изложение-рост, разветвление, развитие) – приводят к осмыслению сонатных структур как цепи вариантного во́ссоздания отдельных моментов, подчеркнем, цепи принципиально бесконечной. Именно это обстоятельство не позволяет воспринимать брукнеровские коды в качестве «логических выводов». Конечно, мы вместе с Брукнером знаем, что примерно в такой-то момент должна закончиться сонатная форма – и это, в сущности, единственное оправдание того обстоятельства, что музыка все-таки заканчивается. И, конечно же, недостаточное! Поэтому брукнеровские концовки чаще всего (за исключением Пятой симфонии) не замыкают течения музыки, а, скорее, приводят к той точке, где музыка мыслится вечно продолжающейся. Они не воспринимаются как итог, «развязка» или остановка, а только как «обретение полноты в единстве Всего». Тем более это не «логический вывод», что

свидетельствует не о недостатке композиторской техники Брукнера, а о подлинности его мышления: ведь логически обосновать единство Всего столь же невозможно, как и доказать бытие Божие. Тем не менее, подобно последнему, симфонии Брукнера стремятся *убедить* в причастности к Всеединству, ***пережить*** мистериальное восхождение к нему.

Парадоксально, но конструктивно незыблемые, как будто традиционалистские и несколько статичные симфонии Брукнера звучат как аклассическая «открытая форма» – эта тенденция, как известно, была усилена Малером. В то же время импульсивно-напряженное становление, например в балладах Шопена, при всей своей векторной направленности и как бы «открытости» отливается в классически замкнутую композицию. У Шопена, как и большинства романтиков, процесс формообразования концентрирован, благодаря чему он выпукло представляет становление какой-либо *особенной*, индивидуализированной quasi-поэтической концепции. У Брукнера же, предметом музыкальной мысли которого является Все, становление также должно быть временны́м Всем, иначе говоря, становлением Вечности. Специфика формообразующих процессов у Брукнера – в контрапункте времени и Вечности, становления и нестановления. Отсюда проистекает и отмеченная нами двойственность начал и окончаний, отсюда же – и деконцентрация процесса, как будто бы (внешне) распавшегося на отдельные автономные звенья, отсюда и знаменитые замедленные темпы, и подчеркнутая торжественность звучания. Аналогом такого характера становления будет уже не поэзия и не поэтическая сюжетность, а жизнь Всего как творение Божие. По сути, симфонии Брукнера – тоже своего рода «поэмы», только о мире в целом и человеке внутри этого мира – то есть эпопеи. Поэтому и «сюжет» у них всегда один.

А собственно, почему один и чем обусловлена его единственность? И вообще, чем обусловлен именно такой характер концов в симфониях Брукнера? Ведь ясно же, что имманентно-музыкальная логика здесь ни при чем: с точки зрения данной логики с равным (если не бо́льшим) основанием можно было бы ожидать не финального экстаза, а возвращение в тишину. Кстати, именно так (неизменной ремаркой niente) завершаются симфонии Воан-Уильямса, которые начинаются подобно брукнеровским (с той разницей, что для английского композитора исходная первостихия – не трезвучие, а пентатоника). Как и в большинстве симфонических концепций, вектор развития в симфониях Брукнера обусловлен незыблемым внемузыкальным фактором – христианской идеей финального всеобщего Преображения.

Разумеется, это не программа, и даже вряд ли направляющая идея, а скорее, тончайший внемузыкальный «слой» («Я», от которого никуда не уйдешь), почти без остатка растворившийся в музыкальной архитектонике и логике становления: от зарождения к обретению полноты. А деконцентрированность процесса, многозначная полифоничность его фаз, самоценность каждого момента – делают симфонии Брукнера музыкальными в особой, повышенной степени (то есть свободными от рамок и риторики, и диалектики) и в высшей степени созвучными тенденциям современной музыки.

Из истории русского симфонизма. Взаимопроникновение программности и имманентно-музыкальных закономерностей

О симфонической концепции музыки Глинки к «Князю Холмскому»

Музыка Глинки к драме «Князь Холмский», в силу вполне понятных причин, не обрела популярности: ходульная и напыщенно-неестественная драма Кукольника оказалась нежизнеспособной, а глинкинское творение, глубокое и утонченное, не обладало достаточной внешней эффектностью, чтобы пополнить ряды блестящих концертных номеров. Названия работ русских критиков, касавшихся музыки к «Холмскому», очень красноречивы: «Об исполнении одного неизвестного сочинения М.И. Глинки» В. Стасова и «Малоизвестное произведение М.И. Глинки» А. Серова.

При этом ни один из критиков не сомневался в художественном уровне и выдающемся значении упомянутого «малоизвестного» опуса. Чайковский пишет, что «в этом произведении Глинка является одним из капитальнейших симфонистов нашего века»[52]. Стасов называет его «...гениальным произведением, принадлежащим к эпохе совершеннейшего развития таланта Глинки»[53]. По мнению Серова, «музыка к трагедии “Князь Холмский” принадлежит к самым замечательным творениям Глинки по вдохновенности и обдуманности, по зрелости и строгости стиля»[54].

Высокому, поистине симфоническому уровню музыки к «Князю Холмскому» способствовали не только мастерство Глинки, но и определенные традиции, которые позволили этому мастерству развернуться в полной мере и в условиях данного жанра. Как известно, на рубеже XVIII–XIX веков не только оперный и балетный театр, но и театр драматический был насыщен музыкой (достаточно вспомнить хотя бы пьесы Шиллера и Гёте). Не случайно все, пишущие о театральной музыке Глинки, отмечают влияние на нее музыки Бетховена к гётевскому «Эгмонту» – влияние, прослеживающееся как в общем плане, так и в деталях. Приведем оценку Чайковского: «В “Князе Холмском” есть множество черт, напоминающих кисть Бетховена. Та же умеренность в средствах и полное отсутствие битья на внешний эффект; та же трезвая красота ясно изложенной, не измышленной, а вдохновенной мысли; та же пластичность форм и слитость самых контрастирующих по характеру частей сочинения (подлинно симфоническое качество. – *К.З.*), наконец, та же неподражаемая инструментовка, чуждая аффектации и изысканности, сильная без шума и треска, прозрачная без пустоты и неопределенности гармонического рисунка»[55].

Особое значение имела театральная музыка для русской музыкальной культуры и ее истории. В условиях, когда великая симфоническая традиция еще не сложилась (как это было у Гайдна, Моцарта и Бетховена), именно в театральной музыке – от «Орфея» Фомина через музыку Козловского к трагедиям Озерова до Глинки – можно увидеть выразительное начало русского симфонизма, вдохновленного связью с кон-

кретными драматическими образами. А в случае с Глинкой особенно примечательно то обстоятельство, что композитор стал выше идеи драматического спектакля и фактически создал собственную *музыкальную* концепцию.

О недостатках драматургии Кукольника было сказано немало – в ее критике сходились люди различных эстетических взглядов и убеждений. Как писал В. Белинский, в драмах Кукольника «...все ложно, на ходулях; лучшие места – просто сценические эффекты»[56]. А вот мнение А. Серова о «Князе Холмском»: «Эта пьеса Н. Кукольника, как и некоторые другие из его произведений, не отличается большой толковостью»[57].

Что же именно вызывает неприятие в «Князе Холмском» Кукольника?

Прежде всего, чересчур вольное обращение с фактами истории. Конечно, следует признать: такое обращение было вполне типично для исторической драматургии и прозы эпохи романтизма (Э. Скриб, А. Дюма, В. Скотт). Однако Кукольник безосновательно очерняет облик одного из достойнейших русских воевод эпохи Ивана III и показывает Холмского изменником. Понадобилось это автору ради избитой романтической концепции: ослепленный любовью к подосланной ему красавице Адельгайде, Холмский забывает свой долг и пытается создать сепаратное государство, куда должны были бы войти северные русские города (Псков, Новгород) под фактической властью немцев – рыцарей Ливонского ордена. Важно отметить, что такое отступление от исторической достоверности лишило характер Холмского внутренней логики: он у Кукольника изначально предстает храбрым воином, решительным политиком и страстным влюбленным, но, в противоположность первому впечатлению, оказывается человеком крайне легкомысленным и слабым, «не дотягивающим» до заурядного романтического героя с фатально раздвоенной душой, не говоря уже о герое классическом, подчиняющем свое личное чувство – долгу.

Удивляет и развязка трагедии. Не получив поддержки псковского веча и лишившись любви (Адельгайда, естественно, «изображала» страсть), Холмский ожидает справедливой кары Ивана III. Но московские бояре, появившись, передают решение Великого князя о... прощении потерявшего голову воеводы: его измена приравнивается к «детским шалостям». Поверить в такой исход событий, разумеется, невозможно, зная крутой нрав московских князей, равно как и сложность политической обстановки того времени, отнюдь не располагавшей к проявлению ничем не мотивированного милосердия. Впрочем, Кукольник по-своему пытается аргументировать решение Великого князя идеей нерушимости и крепости русской державы, которую ничто не способно поколебать. Это выглядит красиво в качестве гуманной идеи, но резко расходится с реальной исторической практикой:

«К н я з ь: Да! Я изменник; слышите, изменник!
Я от Руси на вече отложился;
Два города, с их землями и морем,
Хотел я отлучить от государства:
Мне казнь нужна, и казнь на Лобном Месте.

Б о я р и н: Нет, шалость детская не стоит казни.
Святая Русь соединилась в царство,
И пядь земли от Божией державы
Ни сила, ни измена не отрежет!
Князь Даниил Димитрич, до свиданья».

Наконец, еще один существенный драматургический изъян: незавершенная разработка «еврейской линии». Еврей-астролог Схария выступает в числе «совратителей» Холмского, нагадав легковерному герою по звездам успех затеянной немцами авантюры. При этом дочь Схарии, Рахиль, без памяти влюблена в Холмского – впрочем, из пьесы нельзя уяснить, встречались ли они вообще и при каких обстоятельствах могла вспыхнуть столь неистовая любовь? Рахиль безнадежно грезит о своем «женихе» (что, по-видимому, даже невдомек Холмскому) и в конце концов топится в реке. Разумеется, в жизни всякое бывает. Но Рахиль в драме Кукольника остается совершенно второстепенным персонажем, ее любовь ни в коей мере не становится фактором драматического действия, в то время как она слишком впечатляюща и трагична для «фонового» персонажа.

При всех несообразностях сюжета пьеса Кукольника с достаточной отчетливостью формулирует идеи русской государственности (утверждаемой в борьбе с немцами Ливонского ордена) и православия (по контрасту к темной «жидовской ереси»), а также дает картину жизни русского народа. Этот комплекс идей, несомненно, мог послужить для Глинки определенной концептуальной основой.

Вспомним, в каком порядке создавалась музыка Глинки к трагедии Кукольника. Началось все отнюдь не с разработки плана целостной музыкальной концепции – ему предшествовали две песни, которые в контексте пьесы являются фоновыми и эпизодическими. Подразумеваются песни Рахили и Ильинишны, написанные Глинкой ранее того концентрированного промежутка времени (с 19 сентября по 15 октября 1840 года), когда он планомерно и последовательно, шаг за шагом, создавал партитуру в целом. Собственно, музыку песни Рахили Глинка сочинил задолго до появления трагедии Кукольника, еще в 1833 году, а в «Князе Холмском» нашел подходящие слова и ввел упомянутую песню в вокальный цикл «Прощание с Петербургом». Вероятно, после этого и последовала просьба Кукольника о создании музыки к спектаклю, о чем Глинка упоминает в «Записках»: «Вскоре потом по просьбе Кукольника написал увертюру, антракты, песню “Ходит ветер у ворот” и романс “Сон Рахили” для вновь написанной Нестором драмы “Князь Холмский”»[58].

Во многих работах отмечается, что Глинка сумел воплотить свою, особую идею «Князя Холмского» и якобы изменил характер главного героя. Первая часть данного тезиса не может вызвать никаких возражений, вторая (об изменении характера) требует более внимательного и аккуратного рассмотрения. Начну с первой. При знакомстве с трагедией Кукольника сразу же бросается в глаза тот факт, что Глинка словно и не стремился воплощать в музыке драматургическую идею пьесы, огра-

ничившись музыкальными характеристиками из-бранных персонажей, которые вдохновляли его на создание ярких, оригинальных образов. В трагедии Кукольника всего четыре песни: две – Рахили (включая ее «сон»), одна – Ильинишны и одна – Адельгайды. Песню главной героини, действительно участвующей в развитии драматической интриги – Адельгайды, – Глинка просто проигнорировал (указанный текст остался не положенным на музыку), зато для Рахили и Ильинишны (персонажей второстепенных) сочинил ярко характерные вокальные номера.

Но этим «самоволие» Глинки не ограничилось: в песне Ильинишны «Ходит месяц у ворот» предусмотрено участие хора, к чему в трагедии Кукольника не содержится никаких предпосылок (согласно ремарке в партитуре, «хор приделан для исполнения в концертах»). Весьма показателен и выбор тем для увертюры. Обычно в тех случаях, когда увертюра строится на темах оперы или музыки к спектаклю, соотношение упомянутых тем отражает *суть* драмы. Так обстоит дело в увертюрах и вступлениях к операм Вебера (которые Глинка хорошо знал), Вагнера, самого Глинки, да и большинства композиторов XIX века.

Что же наблюдается в увертюре к «Князю Холмскому»? Драматичное вступление в ритме марша, обычно связываемое с образом главного героя, предшествует сонатному Allegro (Agitato vivace) F-dur. В качестве главной темы Глинка использует музыку «Сна Рахили» – страстно-взволнованного романса с легким ориентальным акцентом; в побочной партии проводится песня Ильинишны. Следовательно, основные темы сонатного Allegro посвящены второстепенным персонажам и не отражают бурных исторических событий трагедии Кукольника. Правда, нельзя сказать, что героическое начало вовсе не представлено в основной части увертюры. Связующая партия активно продвигает музыкальное развитие, формируя первую зону разработочности. Ее первый элемент являет собой свободную мажорную трансформацию маршевой темы вступления. Благодаря этому в музыкальное действие вводится сила, составляющая существенный контраст активно-действенной, но вместе с тем подчеркнуто личной, лирической главной теме. Второй же элемент связующей развивает лирические полутоновые интонации главной, усиливая романтическую взволнованность. Диалог-конфликт налицо – вопрос в том, что Глинка полагает в качестве действующих сил данного конфликта?

В существующих музыковедческих анализах музыки к «Князю Холмскому» и прежде всего, увертюры заметна тенденция персонифицировать тематический материал. Тенденция эта, характерная для зрелого и позднего романтизма (Берлиоз, Лист, Вагнер, Р. Штраус, Балакирев), не всегда согласуется с художественными принципами Глинки, во многом коренящимися в классической эстетике. Так, Стасов, вполне в духе своего времени, пишет: «Увертюра всего творения открывается чем-то вроде марша с тяжелыми величественными ритмами и переходит от образа задумчивого, мечтательного Холмского к патетическому изображению влюбленной еврейки Рахили, рассказывающей в полусумасшествии пророческий сон о своей смерти...»[59]. Если слова Стасова о Рахили не подлежат никакому сомнению (действительно, в главной теме увер-

тюры использована музыка ее «сна»), то маршевый тематизм вступления в последующих номерах больше не появляется, и, строго говоря, его связь именно с Холмским может фигурировать лишь в качестве гипотезы.

Тем не менее, советские музыковеды единодушно связывают начальную тему увертюры с главным героем. Вот характеристика О. Левашёвой: «Суровая, воинственная тема вступления рисует образ отважного Холмского»[60]. Обратим внимание на различное восприятие указанной темы: у Стасова Холмский «задумчивый» и «мечтательный», а у Левашёвой (что гораздо ближе к характеру музыки) – «суровый, воинственный».

Излишняя персонификация тем увертюры заметна в книге Т. Ливановой и В. Протопопова: «В музыке Глинки три индивидуальных образа – воевода князь Холмский, тайно любящая его Рахиль и Ильинишна – хозяйка дома, где живет Рахиль с отцом. Выделяется и коллективный народный образ, представленный в шествии войска и псковском вече (марш в антракте перед четвертым действием)»[61]. Очевидна механичность данного подхода: как будто Ильинишна – образ, соизмеримый по значению с Холмским! Использование темы песни Ильинишны в увертюре значит совсем другое, и об этом «другом» – *внеличном* – проницательно писал еще Серов: «Тип *русской* песни в ее столкновении с песнею *еврейской* должен был пленить музыканта, в созданиях которого "местный колорит" играл всегда такую важную роль. Притом же элемент русский был необходим для этой драмы в ее целом, и, следовательно, для музыки, представляющей это целое, т.е. для увертюры»[62]. Да, именно музыка песни Ильинишны воплощает образ русского народа, русского быта, а вовсе не только (и не столько) портрет «хозяйки еврейского дома», каковой нимало не существен и не интересен для композитора. Что же касается несколько декоративного марша (из предпоследнего антракта), выдаваемого Ливановой и Протопоповым за «коллективный народный образ», то упомянутый номер вообще не содержит специфически русских примет.

Стремление персонифицировать глинкинский тематизм приводит к откровенно странным последствиям в работе Н. Туманиной, которая связывает с образом Холмского не только начальную тему, но едва ли не всю увертюру. Отсюда проистекают очевидные натяжки указанной интерпретации: «Увертюра посвящена выражению характера и судьбы главного героя»[63]. Напомню, что в главной теме использова́на музыка «Сна Рахили», а в побочной – «Песни Ильинишны». Несмотря на это, Туманина упорно пытается связать главную тему с Холмским: «Тема главной партии – образ роковой "судьбы" Холмского (т.е. честолюбия, ведущего его к несчастью), недаром и в "Сне Рахили" говорится о смерти Холмского (который вовсе не умирает. – *К.З.*) и ее самой». Далее высказывается предположение, противоречащее только что приведенному: «...первая (главная тема. – *К.З.*) как бы олицетворяет его (Холмского. – *К.З.*) борьбу с "судьбой", т.е. в данном случае с честолюбием, увлекающим его на гибельный путь». И, наконец, вывод: «Охватывая мысленно всю увертюру в целом, можно попытаться представить себе, какой мыслилась Глинке его концепция "Холмского". Путь его

героя шел от полного и многогранного восприятия жизни, показанного в сопоставлении ярких и конкретных образов военной героики (вторая тема главной партии[64]) и быта (побочная партия) к подчинению всего существования гибельной честолюбивой идее, олицетворенной в фатальной теме "Сна Рахили"; ей покорились все другие образы, она достигла грандиозности и господства и привела героя к гибели, так как о крушении и смерти говорит замирающая кода увертюры»[65].

В процитированном фрагменте можно обнаружить сразу несколько несообразностей и натяжек. Во-первых, вряд ли следует «полное и многогранное восприятие жизни», *присущее Глинке*, переносить на Холмского. Во-вторых (как я уже отмечал), неправомерно музыку «Сна Рахили» связывать с «честолюбивой идеей» главного героя – и несчастная еврейская девушка, и ее страшный сон не имеют к этой идее ни малейшего отношения. В-третьих, неверно расставлены акценты в музыкально-драматургической логике увертюры (о чем подробнее будет сказано ниже). Наконец, в-четвертых, если «замирающая кода увертюры» и повествует о «крушении и смерти», то одной лишь Рахили (последнее, впрочем, также было бы драматургически не оправданно), а не прощенного князя Холмского!

Исходная причина указанных натяжек заключается в чрезмерной романтизации художественных принципов Глинки (композитор-романтик – Шуман, Берлиоз, Лист – уделил бы первостепенное внимание персоне главного героя). Далее, упомянутая романтизация обернулась стремлением к излишней программной детализации и, в частности, персонификации тем. Как уже говорилось, с образом Холмского обычно соотносят маршевую тему вступления и производные от нее: связующую тему увертюры и мужественную тему из антракта к третьему действию (в которой легко заметить элементы темы вступления в очень свободном обращении). Применительно к антракту данная трактовка совершенно справедлива: в музыке явно развертывается симфонический «дуэт» соблазнительницы Адельгайды (изящный, очаровательный вальс) и Холмского (мужественные декламационные фразы). Об этом выразительно писал А. Серов: «Будто слышен голос *тенора*, Холмского; ответы духовых инструментов *сопрано* – Адельгайды. Царственные замыслы князя превосходно высказаны в величавых порывах басовых инструментов (басы, фаготы и *тромбон*). Из слияния этих *двух* элементов, – нежной, страстной любви и царственности, – обратившихся в чудесные музыкальные мотивы, создан весь антракт, блистающий и мелодическою прелестью, и самыми счастливыми контрапунктными сочетаниями. Истинным, глубоким драматизмом дышит здесь каждый звук, и при всем *единстве общего характера*, которым проникнута вся эта партитура, во втором антракте гениальность Глинки является с каких-то новых сторон»[66].

Напротив, по мнению Чайковского, названный антракт рисует «...любовные томления Холмского, прерываемые пробуждением чувства долга к отечеству, против которого приходится бороться его любовной страсти...»[67] Подобное толкование вполне объяснимо, если принять во внимание известную склонность Чайковского к драматическим симфоническим концепциям; к тому же он мог иметь самое общее представление о содержании трагедии Кукольника.

Опираясь на высказывание Чайковского и следуя собственной, достаточно надуманной и искусственной интерпретации, Н. Туманина утверждает: «...Чайковский правильнее объясняет идею и содержание антракта, чем Стасов и Серов, исходившие из более формального момента – драмы Кукольника». По мнению Туманиной, «концепция "Холмского", как ее представлял себе Глинка и *как он развернул ее в увертюре*, не могла обойти важное звено: борьбу чувства чести, долга, верности с "соблазном любви и власти"»[68] (курсив мой. – *К.З.*). Однако тематический состав увертюры побуждает усомниться, что в ней «развернута» именно такая концепция.

Предваряя дальнейшее рассмотрение увертюры, необходимо заметить следующее. Различия в понимании антракта к третьему действию Серовым и Чайковским лишний раз подчеркивают: музыка Глинки по сути своей не рассчитана на чрезмерную детализацию и конкретизацию программы. Это хорошо понимали редакторы нотного издания «Князя Холмского» – Балакирев и Ляпунов. В предисловии они поместили предельно сжатые словесные объяснения всех антрактов: «Следуя за содержанием драмы, вступления к каждому действию дают их музыкальную иллюстрацию. Так, построенное на теме еврейской песни Рахили вступление ко 2-му действию дает характеристику еврейской среды. Вступление к 3-му действию изображает притворную страсть Адельгайды, увлекающую Холмского. Вступление к 4-му действию рисует Псковское вече, и, наконец, вступление к 5-му действию изображает отчаяние Холмского и примирение его со своей участью после решения Великого Князя».

В издании партитуры (1902, М. Беляев, Лейпциг; редакторы Римский-Корсаков и Глазунов) оглавление также содержит краткие программные комментарии. Последние чуть более развернуты, чем пояснения Балакирева и Ляпунова, но также склонны скорее к некоторому «недоговариванию» (что свидетельствует о корректности подлинно композиторского подхода), чем к излишней детализации. Приведу оглавление целиком, что позволит читателю наглядно представить всю структуру «Князя Холмского» Глинки:

«Увертюра.

№ 1. Антракт к 2-му действию:

Еврейка Рахиль. – В песне своей она вспоминает древнюю славу своего народа (оркестр);

№ 2. Еврейская песнь Рахили;

№ 3. Песня няни Ильинишны;

№ 4. Антракт к 3-му действию:

Князь Холмский и баронесса Адельгейда. – Холмский высказывает ей свою страсть и обещает отложиться от царя московского, сделаться независимым принцем и тогда взять ее в супруги (оркестр)[69];

№ 5. Сон Рахили;

№ 6. Антракт к 4-му действию:

Псковское вече. – Войско и народ с ужасом разбегаются при объявлении Холмского, что он намерен отложиться от Москвы (оркестр);

№ 7. Антракт к 5-му действию:

Отчаяние Холмского после неудачи его замыслов (оркестр)».

Оба издания, освещая содержание музыки антрактов, совершенно обходят молчанием увертюру. С одной стороны, это вполне понятно: ведь не было традиции комментировать в клавирах содержание оперных увертюр (к тому же последние и не давали оснований для таких комментариев – по крайней мере, до Вебера, который стал целенаправленно выстраивать свои увертюры из музыкальных тем оперы). С другой стороны, пытаясь представить возможное лаконичное пояснение в связи с увертюрой к «Князю Холмскому», невольно заходишь в тупик: перечисление тем с указанием их местоположения в спектакле ничуть не способствует пониманию идеи и концепции целого. С точки зрения логики, присущей спектаклю по пьесе Кукольника (сколь ни слабая, но она все же имеется), увертюра Глинки – просто попурри из тем, относящихся к разным, драматургически мало связанным персонажам. Поэтому правы были исследователи (Т. Ливанова и В. Протопопов, Н. Туманина, О. Левашева), в один голос утверждавшие, что в музыке Глинки – своя идея, отличающаяся от идеи трагедии Кукольника (я бы сказал, проходящая «по касательной» к трагедии).

Наряду с этим представление, что Глинка как-то изменил характер Холмского, выглядит надуманным. Туманина пишет: «...в своей гениальной музыке он (Глинка. – *К.З.*) развернул *свое* понимание сюжета и темы как трагедии честолюбивого и одаренного русского воеводы, человека с мужественным характером и сильной волей»[70]. Эту же мысль развивают Ливанова и Протопопов: «Холмский Кукольника – ничтожная, “маленькая душонка”, как справедливо определил Белинский; он “верит в звезды по слабоумию, а стремится к похищению власти по любви к женщине, которая обманывает его...”. Иной образ создается музыкой Глинки: его Холмский – это волевая, энергичная личность с сильными душевными страстями. Таким он представлен в увертюре и антрактах к 3-му и 5-му действиям. Во вступлении увертюры Холмского рисует лаконичная тема (своего рода лейтмотив).... Эта тема получает богатое симфоническое развитие в увертюре, а также становится основой последующих антрактов, где выведен образ Холмского»[71].

В приведенной цитате сильно преувеличена лейтмотивная функция начальной темы. Действительно, в рамках увертюры названная тема получает симфоническое развитие (как отмечалось выше, энергичная тема связующей партии является свободной трансформацией темы вступления). Но то, что происходит только в рамках увертюры, еще не дает основания для рассуждений о лейтмотивах.

За пределами увертюры тема вступления (ни в первоначальном, ни в трансформированном виде) не встречается. На протяжении антракта к 3-му действию в самом деле звучит мужественная тема (в которой Серов слышал «голос» Холмского), однако речь идет о новой теме, выведенной из начального *мотива* (даже не всей темы) вступления по методу производного контраста (до более-менее устойчивых лейтмотивных образований дело здесь не доходит).

Что же касается антракта к 5-му действию, передающего отчаяние Холмского, то упомянутый эпизод никак не соотносится с начальной темой увертюры. Родство обнаруживается лишь со вторым элементом

связующей темы увертюры (взволнованные секундовые «вздохи» в сочетании с нисходящей хроматической гаммой басов[72]). Однако и положение в форме, и облик данного элемента соответствуют скорее развивающей (драматизирующей) функции, чем экспонированию образа конкретного персонажа (напомню: первый элемент связующей – результат трансформации темы вступления).

Попытки Ливановой и Протопопова выявить связь последнего антракта с начальной темой увертюры удивляют своим формализмом[73]. «Старания» исследователей вполне объяснимы: в антракте выражено состояние Холмского, тема вступления якобы тоже связана с главным героем, – поэтому обнаружить «персонально-лейтмотивную» связь упомянутых тем было бы весьма соблазнительно. Впрочем, существует проблема: героическая, возвышенно-благородная тема вступления вроде бы не вяжется с обликом «ничтожной, маленькой душонки». Отсюда и проистекает идея об изменении Глинкой характера Холмского. Но тогда возникает очередной вопрос: а зачем Глинке нужно было возвышать и героизировать образ предателя (каким он показан в пьесе Кукольника)? Ответа на данный вопрос, разумеется, нет, что означает некорректность исходной посылки применительно ко всей цепи рассуждений. Суть же этой ошибочной посылки заключена в мнимом соответствии музыки Глинки и драмы главных персонажей – между тем, даже самый беглый взгляд на увертюру заставляет отвергнуть подобное предположение.

Попробуем взглянуть на дело иначе. Несомненно, у Кукольника характер Холмского лишен единства. Речь идет не о романтической раздвоенности, формирующей *суть* образа, – а скорее об элементарной недоработке писателя. В начале Холмский предстает безупречным воином, храбрым, сильным, широко образованным, а потом вдруг влюбляется и глупеет прямо на глазах, не умея распознать фальшивую любовь и слепо доверившись какому-то еврею-астрологу; причем глупеет настолько, что с легкостью соглашается на государственную измену!

В музыке к «Князю Холмскому» есть эпизод, в принципе не характерный для гармонически ясного художественного мира Глинки: это антракт к последнему действию, передающий именно субъективные чувства главного героя, его беспросветное отчаяние и мятущуюся душу. Музыка названного антракта, в особенности его второй тематический элемент (начинающийся синкопой и обильно хроматизированный), близка самым взволнованным, «необузданным» образам таких романтиков, как Шуман, Шопен, Лист, Чайковский (во «Франческе да Римини»). Здесь запечатлено состояние человека, потерявшего все, чем он жил, – и перед нами действительно характеристика Холмского (что подтверждается программными комментариями).

Относительно же «персональной принадлежности» начальной темы увертюры ситуация не выглядит столь однозначной. В самом деле, имеется ли в увертюре «Эгмонт» Бетховена (единодушно и совершенно справедливо называемой прообразом глинкинской увертюры) тема главного героя? Или вспомним оперные увертюры самого Глинки: ни в «Жизни за царя», ни в «Руслане и Людмиле» начальные темы не свя-

зываются с кем-либо из главных героев (Иваном Сусаниным, Русланом и др.); названные темы воплощают эпический образ русского народа и Руси, по-своему индивидуализированный в каждой из опер.

Аналогичное наблюдается и в увертюре «Князь Холмский»: маршевая тема вступления – не портрет Холмского как неповторимой индивидуальности, но обрисовка драматичного военного состояния Руси и *лишь постольку – Холмского, который в начале трагедии* это героико-драматическое состояние репрезентирует.

Отрешившись от персонификационного подхода к тематизму увертюры, мы сразу же отдаляемся от мелочных и неестественных коллизий трагедии Кукольника. И тогда самостоятельная концепция Глинки предстает во всем своем эпическом величии, обобщенности и музыкальной чистоте.

Маршевая тема вступления, следовательно, может восприниматься как драматический образ войны, разрушающей чьи бы то ни было личные чувства и намерения – Холмского, Рахили, кого угодно... Главная тема (сон Рахили) выражает страстное, драматически окрашенное лирическое чувство; она вся – в стремлении, почти в «полете». Внутренняя напряженность этой темы усиливается благодаря очень необычной ритмической организации: в размере 6/4 акцент регулярно падает на третью четверть (словно первые две – затакт!). Упомянутая особенность является одновременно и мощным импульсом драматического развития, и важным средством (наряду с характерной интерваликой гармонического мажора), способствующим созданию восточного колорита, – как будто в «речевой» интонации подчеркнут слабый, безударный слог.

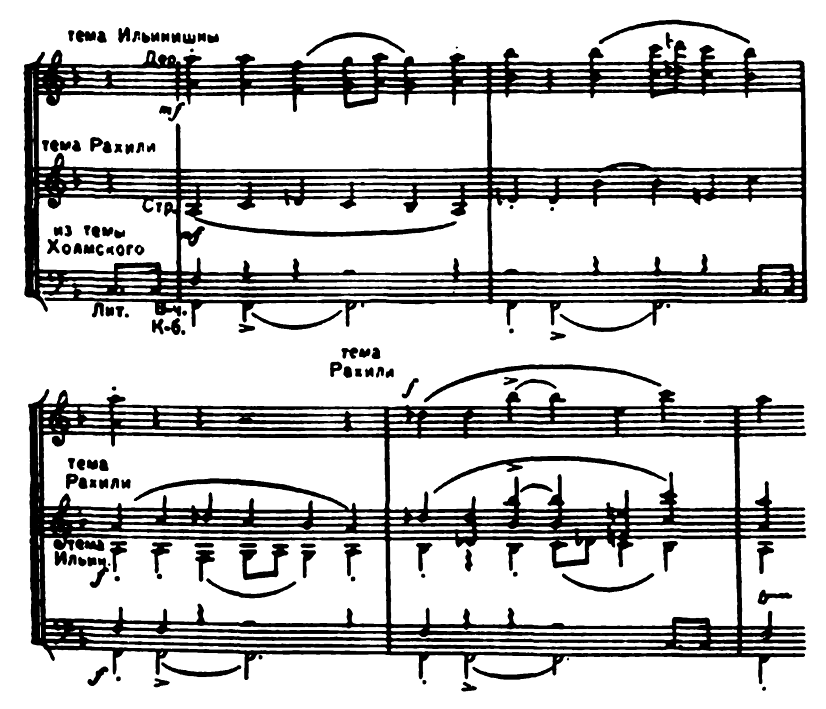
Очень выразителен подход к главной теме, на что обратил внимание Чайковский: «Какое чарующее впечатление производит в этом месте диссонирующее чрезмерное (увеличенное. – *К.З.*) трезвучие, подобно зловещему предчувствию *будущих несчастий Холмского*, неожиданно переносящее слушателя от воинственно-торжественного настроения к бурному мрачному Allegro»[74]. Отмечу и другое (не отвергая трактовки Чайковского): увеличенное доминантовое трезвучие с повышенной квинтой – один из характернейших «знаков» романтической любовной лирики, особенно в восточном контексте (позже – у Балакирева, Бородина). Немаловажно, что введение столь характерной гармонии сопровождается очередным ускорением экстатической пульсации струнных, создающим поистине кульминационное возбуждение и замечательно готовящим напряженную «полетность» главной темы. Появившись таким образом, упомянутая тема приводит к еще бóльшему и качественно иному напряжению: подразумевается героически-действенное начало в связующей теме (о ней было сказано выше).

Героика войны, страстное лирическое чувство... Наконец, побочная тема (песня Ильинишны) вносит очередную, весьма необходимую составляющую: русский мир и русский быт. И пусть в песне Ильинишны слова иронично-легкомысленны, но в увертюре эта русская песня обретает поистине эпические масштабы. Недаром ее интонация в т. 5–6 после ц. 6 (Scherzando, см. нисходящий активный скачок с последую-

щим восхождением) очень близка одной из ключевых интонаций партии Сусанина. Недаром также русская песня становится основным материалом для целеустремленного, активного развития в разработке (функция «контрдействия» отводится новому для увертюры «мистическому» ходу басов из оркестрового вступления к «Сну Рахили»).

Увертюра к «Князю Холмскому» ознаменовала существенный этап формирования Глинки-симфониста: ее реприза и кода являются важнейшими фазами симфонического развития и продвижения музыкальной мысли. В репризе контрапунктически соединяются главная и побочная темы, а далее вводится тема вступления. Названные выше музыковедческие труды освещают эти события достаточно формально. О. Левашёва пишет: «В динамической репризе композитор полифонически объединяет контрастные темы вступления, главной и побочной партий, образующих сложную контрапунктическую ткань (доминирует страстная, взволнованная тема Рахили)»[75]. В действительности же тема Вступления проводится только вместе с главной темой (это происходит *после* контрапункта главной и побочной), причем сразу оттесняет главную и утверждается в «центре событий».

Ливанова и Протопопов представляют итоговый синтез иначе: в приводимом ими нотном примере главная тема обозначена как «тема Рахили» (на средней строчке), побочная – как «тема Ильинишны» (на верхней строчке), а над затактовым мотивом восходящей кварты с пунктирным ритмом (нижняя строчка) указано: «из темы Холмского».



Глинка. Увертюра "Князь Холмский", реприза

Однако данный квартовый мотив, во-первых, не встречается в теме Вступления (именно ее авторы называют темой Холмского), а во-вторых, появляется в экспозиционном изложении главной темы («темы Рахили») только с восьмого такта в качестве динамизирующего фактора. Следовательно, персонификация этого, чрезвычайно обобщенного, мотива представляется совершенно неуместной, тем более что в дальнейшем упомянутый мотив открывает антракт к четвертому действию, изображающему Псковское вече.

Для сравнения приведем фрагмент из статьи Чайковского, очень внимательно и точно описывающего композиционные события репризы: «С неменьшим искусством Глинка связывает, потом сливает в одновременное сочетание *обе основные мысли Allegro увертюры* и, наконец, после всесторонней разработки их, переходит к постепенному замиранию на заключительном тоническом аккорде»[76] (курсив мой. – *К.З.*).

Рассмотренные музыковедческие натяжки, порождающие, надо подчеркнуть, весьма несходные результаты, различные «картины» синтеза, продиктованы одним – стремлением видеть в полифонических комбинациях тематизма только образное единство: «В заключительной части увертюры все три ее тематические сферы (Холмский, Рахиль, Ильинишна) выступают в едином синтетическом построении»[77]; «одновременное сопоставление центральных образов увертюры дано как стройный и единый комплекс, истинный синтез»[78].

В то же время итоговый полифонический синтез контрастных тем гораздо чаще встречается в кодах (финалы последних симфоний Моцарта и Бетховена, Фортепианного квинтета Шумана и множество примеров из симфонической музыки второй половины XIX века). Встречается он иногда и в репризах – по преимуществу в виде двойной фуги с совместным проведением главной и побочной тем (М. Гайдн, Мендельсон).

Наиболее впечатляющий пример полифонического соединения трех тем в репризе – увертюра к опере Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». Но как отличается глинкинское решение от действительного синтеза – достигнутой Вагнером гармонии противоположностей! Вагнеровский контрапункт трех тем, обусловленный и внемузыкальной идеей оперы, дается в самом начале репризы, в зоне главной партии, что подчеркивает его устойчивость и итоговый характер (союз мастерства мейстерзингеров и вдохновения, присущего Вальтеру, традиции и «романтического» индивидуализма). У Глинки же контрапункт тем (сначала – главной и побочной, а затем – главной и вступительной) осуществлен на участке побочной партии и производит впечатление *попытки синтеза*. Соединение главной и побочной выглядит несколько неуверенно и неустойчиво: ни одна из тем не проводится целиком; излагаются лишь начальные фразы, «блуждающие» по разным регистрам в производных полифонических перестановках. Возможно ли сформулировать внемузыкальный смысл подобного контрапункта? Вот тут и обнаруживается со всей очевидностью бесплодность программной персонификации тематизма применительно к рассматриваемой увертюре. В самом деле, не о союзе же Рахили и Ильинишны (которые и без того мирно живут) должна идти речь! Объединяются, во-первых, сферы страстной лирики

и устойчивого, «объективного» быта – причем лишь как «предположение», как трудно достижимая мечта. Во-вторых, объединяются «еврейская» и «русская» мелодия, будто стремясь слиться в общечеловеческой гармонии – что предвосхищает контрапункт русской и восточной (лезгинка) тем в финале «Руслана и Людмилы».

Впрочем, в опере гармония Руси и Востока действительно достигается. Здесь же устремление к какой бы то ни было гармонии пресекается «вторжением» вступительной темы. Драматический марш (сфера войны) появляется, словно фатум (наслаиваясь на главную тему), и ставит драматургический предел всем попыткам достичь мира, гармонии и синтеза. После такого «перелома» возможно лишь *прекращение* действия, что и наблюдается в успокаивающейся и умиротворенной музыке коды (прощение и надежда?).

Отмеченный итог – умиротворенное ожидание будущего – оказывается, пожалуй, наиболее важным концепционным моментом во всей музыке к «Князю Холмскому». Помимо увертюры он присутствует в заключении двух антрактов, начинающихся чрезвычайно активно: последнего – при этом контраст музыки «исступленного отчаяния» (Серов) Холмского и его прощения достигает огромной степени, а также предпоследнего (правда, не до конца), где названное завершение связано с более внешним приемом – реакцией вече на безумные предложения Холмского: народ расходится (впрочем, допустима параллель и с финальным замешательством самого князя).

Подытоживая сказанное об увертюре, подчеркну, что эпически всеохватной симфонической концепции сопутствует здесь весьма оригинальная композиция. При помощи традиционно-классических полифонических приемов Глинка преобразует репризу, усиливая векторную направленность развития, устремленного к «перелому» – проведению вступительной темы, а затем к итогу – «угасающей» коде. Благодаря этому в увертюре по-своему и очень самобытно отразились принципы романтической поэмности, образцы которой были хорошо известны Глинке по увертюрам Вебера, произведениям Берлиоза и Шопена. При этом уровень симфонического обобщения, достигнутый музыкой Глинки, намного превышает конкретику драматургии Кукольника.

В музыке Глинки к «Князю Холмскому» есть эпизод, тематизм которого не получил отражения в увертюре, но который занимает исключительное место во всей композиции. Это «Еврейская песня» Рахили из второго действия; на развитии соответствующей темы построен антракт к названному действию. Примечательно, что песня существовала сначала «...в виде вокализа, написанного Глинкой еще в 1833 году в Берлине для его ученицы Марии – прекрасной еврейской девушки "с лицом мадонны", которой он в ту пору был сильно увлечен»[79]. Глинка соединил свой вокализ со словами Кукольника незадолго до создания музыки к «Князю Холмскому», в вокальном цикле «Прощание с Петербургом». По характеристике Серова, «эта мелодия, мерная, серьезная, проникнута характером древности, как будто действительно старинный еврейский напев»[80]. Слова Кукольника о «прахе отцов», о «могилах Палестины», «веках обновленья» и «дне разрушенья» наилучшим образом соотносятся с характером древности, внушаемым музыкой.

Для трагедии Кукольника и музыки Глинки «Еврейская песня» — «вставной» номер, с действием по сути не связанный, но открывающий чрезвычайно протяженные исторические горизонты — в прошлое и будущее — наподобие песен Бояна из «Руслана и Людмилы». Тем самым усиливается эпическая направленность всей глинкинской концепции и обнаруживается естественность неоднократного прихода (как и в песне Рахили) к умиротворенному ожиданию. Серов говорит даже (применительно к заключению последнего антракта) о «...религиозной мысли, примиряющей Холмского с существованием среди потерь безвозвратных»[81].

Музыка «Песни Рахили» изначально содержит синтез восточного (еврейского), русского и даже западно-католического. Еврейский «акцент» создается исходной малосекундовой «орнаментальной» интонацией, но сразу вслед за ней звучит мотив, лежащий в основе всего глинкинского мира как мира русского: это тоническое трезвучие с прилегающей сверху секундой (тоника с секстой). Дальнейшее развитие мелодии, в полном соответствии с поэтическим текстом, включает мотив средневековой секвенции Dies irae.

Антракт ко 2-му действию, начинающийся с полифонического развития темы «Еврейской песни», производит впечатление преодоления какой-то «древней» неподвижности (канон) и последующей драматизации. «Этот небольшой антракт, — пишет Серов, — образцовое, великое произведение и, сам по себе, один мог бы сделать имя Глинки бессмертным»[82].

В заключение сошлюсь на две отмеченные Серовым особенности, каждая из которых — пусть косвенно, но красноречиво — подчеркивает симфоничность глинкинской концепции «Князя Холмского». Первое — сопоставление антрактов у Глинки и в «Эгмонте» Бетховена. Если музыка антрактов у Бетховена непосредственно связывает соседние действия, начиная звучать до опускания занавеса и заканчиваясь уже после его поднятия, то у Глинки каждый антракт — «маленькая, частная увертюра», характеризующая «...самые важные драматические моменты из предстоящего действия»[83]. Очевидно, что при последнем подходе уменьшается «подстрочная», «сквозная» иллюстративность и возрастает уровень симфонического обобщения.

Второе — логика тонального плана в музыке Глинки. На первый взгляд никакой особой закономерности здесь нет. Однако Серов отмечает: тональности номеров «Князя Холмского» охватывают «*...всю гамму* главного тона F-dur. Увертюра — F; Сон Рахили — G; первый антракт и первая песня — A; второй антракт — B; третий — C; четвертый — D; песня Ильинишны написана в d-moll, но *после* (в 1855 г.) самим автором переложена и переоркестрована в E. Из последнего обстоятельства можно сообразить, что эта "особенность" не случайна»[84].

С «формальным» заполнением гаммы F-dur может быть связано многое и очень существенное: согласно гипотезе Серова, Глинку волновало звуковое, *тональное*, *музыкальное* выражение универсальной, всеохватывающей полноты и завершенности. Упомянутый «нюанс» является наглядным свидетельством оригинальности художественной концепции, воплощенной в музыке к «Князю Холмскому».

Увертюра «Гроза», написанная в период обучения Чайковского в Петербургской консерватории, фактически стала первым крупным произведением, в котором с достаточной определенностью выявились принципы его симфонизма и, шире, характерные черты его художественного мира. Наряду с этим «Гроза» обычно считается ученическим и к тому же неудачным произведением. Но, как бы ее ни оценивать, первый опыт великого композитора сам по себе не может не вызывать интереса исследователей.

Напомню вкратце историю создания указанного опуса. В 1864 году Чайковский получил от А. Рубинштейна задание написать оперную увертюру. Молодой композитор обратился к сюжету «Грозы» А. Островского – это выглядит совершенно естественным, ибо, как свидетельствует М. Чайковский, «чуть ли не с тех пор, что он посвятил себя музыке, его мечтой было написать оперу на сюжет его самой любимой русской драмы: “Грозы” Островского»[85]. Впрочем, Чайковский вынужден был отказаться от создания оперы на данный сюжет, поскольку такая опера вскоре была завершена другим композитором – В. Кашперовым. Но и с увертюрой Чайковскому не повезло: А. Рубинштейн сурово раскритиковал работу, отметив, что ученик «наделал безумства по части форм и инструментовки»[86]; близкого мнения придерживался и Г. Ларош. В результате произведение, сочинявшееся не только по требованию педагога, но и «по любви», так и не увидело свет при жизни автора. Увертюра была опубликована и исполнена под управлением А. Глазунова в 1896 году.

При этом Чайковский неоднократно возвращался к тематическому материалу «Грозы»: в Концертной увертюре до минор, операх «Воевода» и «Опричник», наконец, в медленной части Первой симфонии. Более того, А. Должанский приходит к весьма показательному выводу о воплощении «идейной... концепции “Грозы”» в ряде позднейших сочинений Чайковского: «можно сказать, что “Гроза” наметила основное направление его композиторского пути»[87]. Н. Туманина конкретизирует это «основное направление», определяя его содержание как «борьбу за счастье»[88].

Чайковский выбрал в качестве литературной основы современную драму (петербургская премьера «Грозы» А. Островского состоялась в 1859 году). Примечательно, что Чайковский взглянул глазами романтика даже на столь бытовой и, казалось бы, совсем не романтический материал, осмыслив коллизию пьесы как конфликт любви и «фатума», как торжество любви в смерти. Между тем, речь идет о мнимом несовпадении, поскольку нарочитые прозаизмы пьесы Островского не могут скрыть в ней, а наоборот, только оттеняют романтическую поэзию природы, свободной любви, максималистского жертвенного самоотречения (и это замечательно почувствовал Чайковский). Более того, нетрудно обнаружить скрытое, глубинное единство идеи в таких непохожих внешне (по материалу и стилю) пьесах Островского, как «Гроза» и «Снегурочка». Впрочем, сочиняя впоследствии музыку к «весенней сказке», Чайковский ограничился воплощением лишь фоновых, «деко-

ративных» моментов, он и не помышлял о симфоническом раскрытии конфликта.

Следует обратить внимание, что в увертюре к «Грозе» начинающий композитор стремится опереться на новейшие эстетические и технические принципы, характерные для эпохи романтизма. Чайковский использует громадный оркестр с участием английского рожка, валторн in E и in C, арфы и ударной группы. Композиция, пожалуй, слишком сложна, развернута для оперной увертюры (она звучит около 15 минут!) и скорее напоминает симфоническую поэму или самостоятельную оркестровую увертюру-фантазию, которые Чайковский создавал впоследствии. Но, разумеется, одно из наиболее примечательных веяний времени – сохранившаяся литературная программа, написанная самим композитором. Конечно, программа эта сугубо «черновая», служившая автору в качестве «рабочего» плана. Чайковский набросал ее карандашом на рукописи своих ученических инструментовок из «Симфонических этюдов» Шумана. Также очевидно (и данное обстоятельство подчеркивается всеми исследователями), что Чайковский заметно отошел от собственной программы-плана. Тем не менее, наличие подобной программы – существенная деталь, проливающая свет на творческий процесс Чайковского и его эстетические принципы.

Программа небольшая, но детализированная: «Вступление: адажио (детство Катерины и вся жизнь до брака), аллегро (намеки на грозу). Стремление ее к истинному счастью и любви. Allegro appassionato (ее душевная борьба). Внезапный переход к вечеру на берегу Волги: опять борьба, но с оттенком какого-то лихорадочного счастья. Предзнаменование грозы (повторение мотива после адажио и его дальнейшее развитие). Гроза: апогей отчаянной борьбы и смерть»[89]. Впрочем, приведенная программа отнюдь не исчерпывала всех сюжетных ассоциаций, которые возникали у автора. Так, М. Чайковский указывает: «...когда Петр Ильич играл нам свое... произведение, то поминал об изображении Кабанихи в первом аллегро» ([90]речь идет, естественно, о главной теме). При этом в программе относительно соответствующего раздела сказано лишь о «намеках на грозу».

Интересно отметить, что программа Чайковского прежде всего литературна, план собственно музыкальной структуры представлен здесь весьма неполно, «пунктирно» – в процессе работы именно он подвергся наибольшей коррекции. Чайковский наверняка сразу же проецировал сюжет драмы на «готовую» форму сонатного allegro со вступлением – само собой разумеющуюся для данного жанра, поэтому специальное описание данной формы не очень было ему нужно. Чайковский сосредоточил внимание исключительно на развитии лирической линии драмы, которая и выступает в качестве централизующей симфонической идеи (принцип, характерный для симфонических поэм Листа). Однако в развертывании данной идеи немалую роль играла и череда событий литературного сюжета, что обнаруживает параллели с методом Берлиоза. Впрочем, к музыке Листа и, особенно, Берлиоза Чайковский никогда не испытывал симпатии, хотя открытия Листа в самых разных сферах музыкального языка и техники использовал достаточно широко.

Отметим основные различия между программой и партитурой. О вступлении сказано следующее: это Adagio, призванное запечатлеть картину детства Катерины и всей ее жизни до брака. Adagio превратилось в Andante misterioso, для которого, что самое главное, характерен внутренний контраст. Мрачное начало у низких струнных с тремоло литавр (словно отдаленные раскаты грома) с первых же тактов создает предгрозовую атмосферу – тем самым последовательность сюжета уступает место единству симфонической идеи. И только вторая тема – русская народная песня «Исходила младенька», звучащая у валторны, а затем у английского рожка в сопровождении арф, – может ассоциироваться с воспоминаниями Катерины о далеком детстве, подобном сказочной идиллии. В конце вступления звучит хорал, имитирующий церковное пение, которое так любила героиня драмы.

Следующий эпизод, обозначенный в программе после вступления, – Allegro (намеки на грозу). Впрочем, совершенно очевидно, что речь идет только о главной партии (Allegro vivo). Здесь в обрисовке провинциального «темного царства» уже слышатся прообразы адских вихрей из «Франчески да Римини» и агрессивная поступь пунктирных ритмов «Пиковой дамы». Заметно стремление Чайковского создать образ остро-характерный, быть может, гротескный, не содержащий в себе никаких намеков на красоту и благородство (это всегда является серьезной проблемой для музыки).

Побочной же теме, которую А. Должанский назвал «первой великой композиторской удачей Чайковского»[91], безусловно, соответствует фраза «стремление ее (Катерины. – *К.З.*) к истинному счастью и любви» (темп не указан)[92]. В нотном тексте значится Poco meno mosso, а в самом конце экспозиции, при возвращении начального мотива побочной, предписано Quasi Andante, после чего с жесткого, «агрессивного» фугато начинается разработка (вновь Allegro vivo).

Между тем, в программе к побочной примыкает раздел «Allegro appassionato (ее душевная борьба)». Логично предположить, что он трансформировался в завершающий раздел экспозиции Allegro molto e con passione, после которого, словно воспоминание, идет упомянутое Quasi Andante. Возможно, композитор сначала мыслил Allegro appassionato как разработку, коль скоро за ним следует «внезапный переход к вечеру на берегу Волги: опять борьба, но с оттенком какого-то лихорадочного счастья». Это – завершающий разработку эпизод Moderato, рисующий встречу Катерины и Бориса. Дальше в программе фигурирует самая загадочная фраза: «Предзнаменование грозы (повторение мотива после Adagio и его дальнейшее развитие)». Вскользь, будто бы нечто само собой разумеющееся, упоминается некое «адажио». Здесь возможны два варианта: либо композитор имеет в виду эпизод в разработке («Вечер на Волге»), а «повторение мотива» есть начало репризы; либо «адажио» обозначает побочную партию в репризе (ведь материал побочной звучал ранее в самом медленном движении из всех встречающихся в данной сонатной конструкции – Quasi Andante). В репризе побочная партия очень сильно сокращена, кроме того, в ее проведение вторгается резко контрастный контрапункт – мотив главной темы. Конечно, благодаря

этому достигается более эффектное «повторение мотива», достойное особого упоминания в программе, нежели вполне ожидаемый и традиционный переход от разработки к репризе.

Так или иначе, в рамках только сонатной формы (вступление, разумеется, не в счет) Чайковский замышлял огромную темповую «вилку»: от Adagio к Allegro! Очевидно, в процессе работы необходимость усилить единство формы заявила о себе и контрасты темпов были сглажены. Впрочем, даже Quasi Andante в заключительных тактах экспозиции (прием весьма нетрадиционный и смелый, особенно для начинающего композитора) предвосхищает резкую смену темпа в побочной партии I части Шестой симфонии.

Заметно далее, как в процессе написания программы логика музыкальной формы с ее повторами вносит свои коррективы в единонаправленное развитие литературного сюжета (об этом свидетельствуют и фраза «опять борьба», и рассредоточенная линия нарастания: «намеки на грозу» – «предзнаменование грозы» – «гроза: апогей отчаянной борьбы и смерть»). Кажется, что у Чайковского литературный сюжет не выстраивает форму, скорее наоборот – приспосабливается к ней. Однако Чайковский все же стремится обосновать программой неизбежные повторы разделов сонатной композиции (сходным образом, но еще более решительно поступал А. Серов при анализе бетховенской увертюры «Леонора № 3»).

Как видим, первое симфоническое произведение Чайковского оказалось ареной взаимодействия и борьбы принципов традиционной классической формы и романтической поэмности, причем авторская программа явилась уникальным документом, представляющим эту борьбу со всей очевидностью.

Оперу по «Грозе» Чайковский не написал, но его юношеская мечта неожиданно воскресла в другом сюжете. Известно, что М. Чайковский внес в либретто «Пиковой дамы» очень много нового по сравнению с повестью Пушкина. На первый взгляд эти дополнения не имеют никаких литературных прообразов. Однако, если вдуматься, то Лиза у Чайковского оказывается едва ли не «родной сестрой» Катерины из «Грозы». Безусловно, связи далеко не буквальные, скорее всего, речь может идти о неосознанной проекции характерных деталей, присутствующих в любимой драме композитора, на либретто оперы по Пушкину:

1. При формальном различии матримониальных обстоятельств (Катерина замужем, Лиза – еще невеста) очевиден параллелизм драматических коллизий: самоотверженная любовь заставляет обеих героинь действовать вопреки долгу.

2. Во многом сходны тревога и смутные предчувствия Катерины и Лизы накануне их встречи с возлюбленными. А прообразом психологических состояний, запечатленных в арии Лизы, возможно, стали и упомянутые предчувствия Катерины (вместе с разочарованностью в «девичьих грезах»), и рассказы о ее жизни до свадьбы: «А то, бывало... ночью встану... да где-нибудь в уголке и молюсь до утра. Или рано утром в сад уйду, еще только солнышко восходит, упаду на колена, молюсь и плачу, и сама не знаю, о чем молюсь и о чем плачу...»[93]. Для сравнения приведу

фрагменты из текста арии Лизы: «Откуда эти слезы? Зачем они? Мои девичьи грезы, вы изменили мне»; «о, слушай, ночь, тебе одной могу доверить тайну души моей».

3. Далее, сходство судьбы обеих героинь не нуждается в особых комментариях: не получив реальной поддержки со стороны своих возлюбленных и оказавшись в полном одиночестве, они бросаются в реку.

4. Действие оперы Чайковского начинается в Летнем саду в Петербурге, действие драмы Островского – в «общественном саду на высоком берегу Волги»[94]. Приход старой Барыни со злобными пророчествами, сильно пугающими Катерину, возможно, отразился в появлении Графини, предшествующем квинтету «Мне страшно».

5. Наконец, заключительная сцена первой картины «Пиковой дамы» Чайковского имеет подзаголовок «Гроза» – при том, что других подзаголовков программного характера в опере нет. Обозначив сцену таким образом, Чайковский просто не мог не вспомнить о своей ученической увертюре. Этому способствует и тональное совпадение: обе «Грозы» написаны в ми миноре.

Иными словами, допустимо предположить, что «идейная концепция “Грозы”» (А. Должанский) много лет спустя преломилась в гениальном творении Чайковского, обретя подлинное совершенство оперно-симфонического воплощения.

Балакирев в истории русского программного симфонизма

В XIX веке программность и, в частности, программный симфонизм явились важнейшими и предельно дискуссионными аспектами более общей проблемы – «слово и музыка», представшей в новом свете у композиторов-романтиков. Дискуссионность вызывалась тем, что программный симфонизм невольно служил неким особым полем, где с впечатляющей остротой выразилось обновленное понимание *музыкального* в его соотношении с *внемузыкальным*, где по-новому и различным образом решался вопрос о природе музыкальной логики и формообразования, равно как и о содержательных возможностях музыки.

В свете сказанного особый интерес представляет раннее произведение Балакирева – его музыка к «Королю Лиру», прежде всего увертюра. Эта увертюра, продолжающая классические традиции Глинки, тяготеет в то же время к последовательному развитию литературного сюжета (метод Берлиоза) и использованию листовского приема монотематических трансформаций. Присущие Балакиреву понимание программности (оно опиралось на новейшие достижения европейского симфонизма) и специфическое ощущение музыкально-литературного единства оказали влияние не только на его учеников (в первую очередь Римского-Корсакова), но и на представителей московской школы – Чайковского и даже Рахманинова[95].

Переписка Балакирева с Чайковским, в ходе которой были изложены и программа балакиревской увертюры к «Королю Лиру», и советы по созданию и совершенствованию «Ромео и Джульетты» Чайковского,

позволяет выявить определенные взаимосвязи в границах совершенно непривычного «треугольника»: «Берлиоз–Балакирев–Чайковский», – освященного к тому же именами Шекспира и Байрона.

Берлиоз воспринимался в первую очередь как создатель романтической симфонии, ориентированной на литературные сюжеты, симфонии «программной» (под «программой» в то время понималось не просто название, но достаточно детальное изложение фабулы, выбранной в качестве основы для музыкального развития). Новшество Берлиоза стало предметом размышлений о взаимоотношениях литературно-поэтического и музыкального, а в конечном счете – об основаниях музыкальной формы. Вопросы подобного рода активно обсуждались композиторами, начиная с Шумана и Листа (статья «Берлиоз и его симфония “Гарольд”»); проявлял интерес к данной проблематике и Чайковский, занявший в целом «классическую», антиберлиозовскую позицию.

Однако при рассмотрении упомянутой дискуссии необходимо учитывать следующее. Во-первых, у самого Берлиоза эффект «подчиненности» литературному сюжету возникает чаще всего в результате *сопоставления частей симфонического цикла* (сюжет как смена картин). Отдельные же части в большинстве случаев сохраняют имманентно-музыкальную логику развития и не уподобляются движению сюжета. Такое уподобление обнаруживается лишь изредка – в «сквозных» композициях, написанных по модели оперной сцены (финал «Фантастической») или балетной пантомимы («Ромео в склепе Капулетти»).

Во-вторых, романтическая музыка именно в эпоху Берлиоза вполне освоила важнейшие принципы передачи некоего «сюжета» или «идеи» литературного произведения в рамках одночастной композиции. «Сюжетность» наиболее характерна для баллад и других поэмных сочинений Шопена; воплощение литературной «идеи», зародившись в некоторых увертюрах Бетховена и Вебера, достигло апогея в симфонических поэмах Листа.

В-третьих, все отмеченные новшества в совокупности привели к тому, что мыслить музыкальное развитие как передачу литературного сюжета к середине XIX века стало совершенно обычным делом. В особенности, конечно, это касалось жанра увертюры, о чем в русской музыкальной культуре указанного времени свидетельствует целый ряд ярких примеров. Один из них – примечательнейший в своей тенденции анализ увертюры Бетховена «Леонора № 3», выполненный Серовым. Желая непременно видеть в музыке сквозной «сюжетный» процесс, Серов вынужден был интерпретировать увертюру как сон заключенного Флорестана, предвосхищающий его спасение.

Второй и третий примеры связаны с увертюрами молодых композиторов, которые руководствовались при сочинении музыки *собственными* программами, конспективно и свободно претворившими соответствующие литературные первоисточники. Речь идет о «Короле Лире» Балакирева и «Грозе» Чайковского. Неожиданный (в свете дальнейшей эволюции) «берлиозизм» начинающего Чайковского, видимо, и стал исходной почвой, предопределившей возможность его плодотворного общения с главой Новой русской школы по вопросам программного симфонизма.

Но вот что показательно. Если всмотреться в упомянутые программы Балакирева и Чайковского, равно как и в план «Ромео и Джульетты», предложенный Балакиревым Чайковскому, то сразу обнаруживается: во всех случаях программа рассчитана на характернейшую увертюрную структуру – сонатное Allegro с медленным вступлением – и постоянно «имеет ее в виду».

Иными словами, для композитора литературный «сюжет» выступает в качестве производного от достаточно традиционной музыкальной структуры. Для сравнения замечу: программа «Бури», предложенная Чайковскому *не композитором* Стасовым, вообще не учитывала собственно музыкальных закономерностей, что вызвало у Чайковского существенные затруднения. Совсем иное – программы Балакирева.

В самом деле, почему увертюра «Ромео и Джульетта», по мнению Балакирева (вполне поддержанному Чайковским), должна открываться музыкой, характеризующей патера Лоренцо? Разве он – главный герой трагедии Шекспира? Сюжетной последовательностью данное начало не обусловлено, идеей трагедии – также. Дело, видимо, заключается в том, что Балакирев мыслил тему Лоренцо в качестве медленного вступления (ведь Allegro, согласно первоначальной версии, начиналось «сабельными ударами»!), а вступление может, создавая определенный колорит, предварять главные образы, составляющие сонатную антитезу: вражду и любовь. Важными показателями присутствия изначально-музыкальной структуры у Балакирева являются фиксация тональностей и даже (например, в программе «Манфреда», предложенной Чайковскому) отсылки к образно-интонационным ориентирам, порой излишне конкретным.

Собственная шекспировская увертюра Балакирева – «Король Лир» – также, несомненно, создавалась с самого начала как цельная музыкальная структура. Более того, качеством симфоничности (музыкального единства) обладает и вся музыка к «Королю Лиру» (увертюра и 4 антракта фактически выстраиваются в «сюиту»), хотя это заведомо не обязательно для музыки, призванной выполнять подчиненную, служебную роль в театре. Но Балакирев, наоборот, позволяет себе при необходимости вмешиваться в структуру пьесы Шекспира, словно забыв, что он пишет не оперу, а прикладную театральную музыку. Показательно следующее примечание Балакирева: «При исполнении трагедии с моей музыкой должно начинать 3-е действие прямо со 2-й сцены»[96]. Э. Фрид отмечает, что в заключительной сцене трагедии Балакиревым «...зачеркнуты все реплики, следующие за смертью Лира; вместо них вписано: "Музыка". Музыка должна была начинаться во время последнего монолога короля над трупом младшей дочери и завершать действие. Как характерно для музыканта, – продолжает Э. Фрид, – это стремление избежать рассуждений и предоставить музыке право лирического обобщения смысла свершившейся драмы!»[97]. Добавим, что подобные ремарки красноречиво подтверждают симфоничность мышления Балакирева и его подхода к шекспировской трагедии: не музыка подчиняется литературному тексту и сюжету, а, скорее, наоборот! Музыкальная независимость мышления Балакирева обнаруживается и в увертюре: подразумевается, в пер-

вую очередь, появление мистического эпизода «предсказание Кента» – ведь у Шекспира, замечает Э. Фрид, «...Кент никаких предсказаний не делает, а только бесстрашно клеймит поведение короля»[98].

В одном из писем к Чайковскому, разъясняя свою программу «Короля Лира» и советуя обратиться к «Ромео», Балакирев пишет, что его идеи «укладываются в сочиненную... рамку»[99]. Для Балакирева независимо от наличия литературной программы эта «рамка» всегда была *музыкально*-структурной. Музыкальность балакиревских «рамок» красноречиво проявляется в особой, повышенной роли тональностей и тональных планов (последнее проявилось как раз в программах, предназначенных для Чайковского, – в «Ромео» и «Манфреде»; работая сам, Балакирев мог держать собственные тональные конструкции «в уме»).

Таким образом, благодаря «деспотическому» стремлению Балакирева «навязать» Чайковскому свои композиционные идеи, сохранились ценнейшие свидетельства о природе балакиревского мышления, позволившие А. В. Михайлову сделать следующее заключение: «...тональности... были сопряжены у Балакирева с определенным *смыслом*: назвать тональность значит указать на *поле определенного смысла* – смысла, заветного для Балакирева, – а назвать тональный план, т.е. соотношение тональностей, значит, указать на предзадаваемое соотношение полей определенного смысла.... Ничего музыкально-конкретного еще вовсе не придумано, да и придумывать, сочинять в этом случае – дело другого, – однако музыкальное целое уже начинает обдумываться как потенциальность смысла и даже, вернее, как потенциальность *уже* сопоставляемых между собой смыслов, потенциальных смысловых зон, или полей»[100]. Впрочем, не надо забывать, что одними тональностями Балакирев не ограничивался, и, когда он предлагал Чайковскому конкретные темы Листа и Шопена в качестве «моделей» к «Ромео» и «Манфреду», названная «потенциальность» тяготела к переходу в образно-жанровую конкретность, а музыкальная структурность проступала еще определеннее.

А.В. Михайлов делает справедливый вывод о дедуктивности мышления Балакирева. Прибавим, что порождающие схемы Балакирева невозможно рассматривать только как литературные программы: это *контуры музыкальных структур*, «снявшие» литературный ряд и растворившие его в себе. Таковым был – в условиях несимфонического жанра – глинкинский план «Руслана и Людмилы», вследствие чего допустимо говорить о следовании Балакирева заветам великого классика в плане построения целостной музыкально-смысловой конструкции.

Музыка Балакирева к «Королю Лиру» включает увертюру, «Шествие» и 4 антракта. Балакирев не успел завершить партитуру к санкт-петербургской постановке 1861 года, и в театре данная музыка никогда не звучала. По сути дела, композитор создал нечто большее, чем оркестровая сюита из ряда частей, – это настоящая симфония по масштабу мыслей и музыкального развития, хотя и не имеющая определенной симфонической формы. Балакирев, используя сочинение музыки к спектаклю как повод, выстраивает совершенно оригинальную симфоническую концепцию трагедии Шекспира, находящуюся вне традиционных форм. На-

личие большой, единой музыкальной концепции подтверждается следующими словами Балакирева (из письма к В. Стасову): «...тут надобно подчиняться Шекспиру и притом выполнить задачу *трудную*.... Одну же увертюру писать *ни за что не буду*... если мне удастся написать *хорошо* все антракты, то увертюра *легко* может выйти *отличной*»[101]. Музыка антрактов имеет пояснения Балакирева: ко 2-му действию – «Злые дочери Лира», к 3-му – «Лир и Шут в пустыне. Буря», к 4-му – «Пробуждение Лира в лагерной палатке Корделии при звуках народной английской песни», к 5-му – «Битва. Лир умирает у трупа Корделии. Апофеоз».

Как видно из письма, Балакирев сначала предполагал сочинить увертюру на основе музыки антрактов (так обычно создавались увертюры к операм – в самом конце). Но фактически увертюра была написана раньше, явившись основой дальнейшего симфонического развития. В антрактах это развитие может превосходить уровень увертюры (например, антракт к 3-му действию Мусоргский относил к «первостепенным симфоническим драмам по верности и полноте впечатлений»[102]). Иными словами, инструментально-симфонический метод возобладал над чисто театральным. Б. Асафьев писал: «Замечательная по своей энергичной поступи и драматическому характеру рядом с моментами типично балакиревской светлой, не чувственной, но и не бесчувственной лирики – музыка к "Королю Лиру" Шекспира (особенно хороша увертюра)... Брошенное им (Балакиревым. – *К.З.*) определение – *инструментальная драма* как раз очень точно формулирует то направление в симфонизме русском, которое действительно является "театром без сцены", но проникнуто насквозь *шекспировским драматизмом*. Письма Балакирева к Чайковскому хорошо дают понять, чего он добивался»[103]. Однако этот *музыкальный* «театр без сцены» предназначался автором все же *для сцены*, что и сделало столь непростым соединение двух «театров» – проблема, по сути, вагнеровская!

Понимание инструментальной музыки как «театра без сцены» также пришло к Балакиреву от Берлиоза. Балакирев знал увертюру Берлиоза «Король Лир», но создал музыку, по характеру совершенно не похожую на Берлиоза. Герои Шекспира в интерпретации Балакирева лишены берлиозовской психологической сложности, они классически ясно и просто очерчены, в традициях Глинки[104].

Увертюра Берлиоза начинается с музыки страданий Лира; у Балакирева – свое видение, которое он подробно излагает в письме к Чайковскому. Вступление: торжественный выход Лира и предсказание Кента. «Начало аллегро, по словам Балакирева, – "сам Лир, уже развенчанный, но еще сильный лев"», вторая тема – «образ "тихой и нежной Корделии"... "Средняя часть (Буря. Лир и Шут в пустыне)"... Реприза – "Регана и Гонерилья окончательно забивают его (Лира. – *К.З.*)"». Заключение: «Лир над трупом Корделии.... "Повторение исполнившегося предсказания Кента и затем тихая, торжественная смерть"»[105]. Как видно из программы, Балакирев приспосабливает «сюжет» к традиционной музыкальной композиции с характерными для нее повторениями, арками, ростом напряжения в средней части и т.д.

Метод сюжетного построения музыкальной формы, демонстрируемый Балакиревым в цитированном письме, позднее был рекомендован им Чайковскому применительно к «Ромео и Джульетте», а еще позже – к симфонии «Манфред»[106]. Но если в условиях многочастной симфонии Чайковский подчинил себя литературной «канве», то в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» подробный «сюжет» трансформировался в общую «идею». Как пишет Э. Фрид, «в период работы Чайковского над его первой шекспировской увертюрой-фантазией Балакирев настойчиво рекомендовал ему испытанный на собственном опыте метод сочинения (от плана-программы к музыкальным идеям). Правда, как видно из музыки Чайковского, он не воспользовался советами своего друга: из всех его программных сочинений "Ромео и Джульетта" – едва ли не самый яркий пример программности, лишенный опоры на подробную сюжетную канву»[107]. И далее Э. Фрид отмечает: «Кое-что Чайковский от Балакирева все же перенял – а именно картинность.» Дополняя сказанное, подчеркну: невозможно отрицать и роль Балакирева в становлении драматического симфонизма Чайковского (хотя бы это и не противоречило утвердившимся клише).

Прежде всего, как говорилось выше, совершенно ясна включенность в «планы» Балакирева не только сюжетных программ, но и основ музыкальных структур. Далее, воздействие подобного *тонально-конструктивного* плана признавал и сам Чайковский в письме к Балакиреву: «Во-первых, *планировка* – Ваша: интродукция, изображающая патера, драка – Allegro, и любовь – вторая тема, а во-вторых, модуляции Ваши: интродукция в E-dur, Allegro в h-moll и вторая тема в Des-dur»[108] (курсив мой. – *К.З.*).

И, наконец, самое интересное. Первоначальная интродукция в E-dur содержала достаточно выразительный, но целиком внешне-характерный портрет патера Лоренцо в духе не драматического, а картинно-эпического симфонизма (кое в чем она перекликается даже с прокофьевским Лоренцо). Балакирев беспощадно раскритиковал эту тему и дал Чайковскому чрезвычайно ценный совет: «Тут должно быть нечто вроде хоралов Листа ("Der Nächtliche Zug" Fis-dur, "Hunnenschlacht" и "Св. Елизавета") с древнекатолическим характером, подходящим к православию, а между тем Ваша тема E-dur носит совсем другой характер – характер квартетных тем Гайдна – гения мещанской музыки, возбуждающего сильную жажду к пиву»[109]. Иными словами, Балакирев видел характер Лоренцо (как и Кента с его «предсказанием»!) исключительно в контексте целостной симфонической драмы. В итоговой редакции Чайковский блестяще реализовал это видение, и допустимо утверждать, что его увертюра-фантазия благодаря Балакиреву доросла до вершин драматической симфонической концепции, а новая тема Вступления, сочиненная по совету Балакирева, не только запечатлела облик патера, но и явилась символом огромной силы, включившимся в симфоническое развитие[110].

Кстати, в своем творчестве Чайковский не раз соприкасался с более или менее развернутой литературной программностью берлиозовского типа: в «Грозе», «Буре», «Франческе да Римини» и «Манфреде». Наибольшие неудобства композитор испытал в связи с «Бурей».

Следуя программе, предложенной Стасовым, Чайковский писал, по его собственным словам, «...без всякого усилия, как будто движимый какой-то сверхъестественной силой...» Однако в дальнейшем автор резко критиковал «Бурю»; он говорил, что она «...вовсе не воспроизводит данного сюжета, а лишь написана *по поводу* его, т.е. родство музыки с программой не внутреннее, а случайное, внешнее»[111]. «Бурю» композитор называл «недостойным своей программы пестрым попурри», вероятно, ощущая не слишком прочную связь сюжета с имманентно-музыкальными законами. На самом же деле, речь идет скорее о несоответствии традиционным формам и, главное, о том, что картинно-эпический метод не являлся органичным для Чайковского. Балакирев и другие члены его кружка, напротив, высоко оценили «Бурю»: по словам Балакирева, это был «апогей» Чайковского. Возражая похвалам коллег, Чайковский указывал: «Я вовсе не думаю, что программная музыка a la Berlioz есть вообще ложный род искусства, но лишь отмечаю факт, что мной на этом поприще не сделано ничего замечательного»[112].

Программа к симфонии «Манфред», детально разработанная Балакиревым, была сильно сокращена Чайковским. Зато к своей «Франческе» композитор сам (и без чьего-либо совета!) написал столь развернутый текст, что он по протяженности значительно превосходит программу упомянутого «Манфреда». Этот текст не вошел в напечатанную партитуру, однако был опубликован в афишке, выпущенной к премьере сочинения. В программе Чайковского сюжетность (весьма незначительная) переплетена с эмоционально-лирической атмосферой, благодаря чему литературный ряд столь естественно «вписался» в стройную музыкальную композицию.

Балакирев после «Короля Лира» обращался к литературной программности значительно меньше Чайковского. Известен, в частности, неосуществленный замысел симфонии «Мцыри» по Лермонтову, – ее программа, как и «Манфред», несет на себе явный отпечаток берлиозовского «Гарольда в Италии» («след» которого чувствуется и в сюите «Антар» Римского-Корсакова). Единственное произведение такого рода, завершенное Балакиревым – симфоническая поэма «Тамара», – создавалось на основе жанрово-танцевальной «Лезгинки», далекой от каких-либо литературных образов.

Но и взяв в качестве программы названное стихотворение Лермонтова (что привело к обрамлению сонатного Allegro – «Лезгинки» – медленными вступлением и кодой), Балакирев нисколько не нарушил музыкальной логики и закругленности композиции, которая органично «растворила» в себе лермонтовскую программу.

Таким образом, представители различных «линий» русского симфонизма – Балакирев и Чайковский – при всем очевидном различии школ и стилей, обнаруживают глубинную *принципиальную* близость в подходе к программности: литературный ряд, нередко мыслимый упомянутыми композиторами в качестве основы, изначально пронизан логикой музыкальных структур и типических форм симфонического развития.

Рахманинов – автор симфоний и фортепианных концертов – предстает прежде всего продолжателем традиций определенной линии классико-романтического симфонизма, отстаивающей безусловное главенство имманентно-музыкальных закономерностей. Упомянутые закономерности, естественно, полностью растворяют в себе «скрытую программность», о наличии которой постоянно говорил композитор. И придуманный самим Рахманиновым сюжет к Рапсодии на тему Паганини (для балетной постановки М. Фокина) только подтверждает данное положение от противного: в начале была музыка, *не нуждавшаяся* в программных толкованиях; последние же, вызванные к жизни лишь перспективой театральной постановки, явились «избыточной» проекцией музыкального содержания.

Между тем, в творчестве Рахманинова есть симфонические произведения (их всего три), оригинальность музыкальной формы которых связана с программой (литературной или живописной). Заметим, что этих произведений могло быть больше: в начале 1890-х годов композитор, в духе романтических традиций, проявлял устойчивый интерес к программной музыке. Однако два замысла на сюжеты Байрона («Манфред» и «Дон-Жуан») Рахманинову не удалось воплотить в жизнь: произведения не были окончены, а написанная музыка утеряна.

Как известно, Рахманинов сочинил две части «Манфреда», невзирая на созданную ранее аналогичную симфонию Чайковского. О программном содержании этих частей, к сожалению, ничего не известно. А вот по поводу программы «Дон-Жуана» (1894) Рахманинов высказался достаточно ясно: «Я не пишу симфонии, хотя от "Дон-Жуана" Байрона не отказался. Несомненно, это прекрасный сюжет, только вследствие невозможности составить хорошую программу, хороший план я взял оттуда один так называемый "эпизод". Этот эпизод я делю на две картины. Первая из них – это «Пир», вторая же «Дон-Жуан и Гайде». Ламбро (отец Гайде, пират. – *К.З.*). Смерть Гайде. Так как действие в этих двух картинах совершенно разное, то я, может быть, назову это a la Liszt "двумя эпизодами". Хотя по музыке у меня в них, в обоих, встречается нечто общее»[113]. Как видно из начала цитаты, Рахманинов не считал данный «эпизод» из «Дон-Жуана» симфонией, хотя и предполагал, что он будет «не короток» и «...(если напишется) будет длиться около 40 минут»[114]. Кстати, «a la Liszt» позже сочинялась Первая фортепианная соната – по плану, сходному с листовской «Фауст»-симфонией.

К моменту, о котором идет речь, Рахманинов уже был автором двух законченных программных произведений для оркестра: симфонической поэмы «Князь Ростислав» (1891) и симфонической фантазии «Утес» (1893). В «Князе Ростиславе» Рахманинов обратился к сюжету одноименного стихотворения, принадлежащего А. К. Толстому и написанного в духе западноевропейского романтизма первой половины XIX века. Это баллада об убитом князе, лежащем в чужой стране на дне реки и тщетно пытающемся вернуться в мир живых людей.

Форма поэмы обусловлена композицией стихотворения, которой, в свою очередь, присуща музыкальная стройность – вплоть до наличия

сокращенной репризы, так что союз поэтического и музыкального в замысле композитора предстает на редкость гармоничным. Возникающая при этом сонатная структура отличается несомненным своеобразием, которое обычно списывали на незрелость автора. Однако отмеченное своеобразие будет развито и усилено Рахманиновым в следующих программных симфонических сочинениях. Дело в том, что и вся экспозиция, и, в особенности реприза поэмы, абсолютно недейственны, картинны, причем в бóльшей степени это касается главной партии (Lento), воссоздающей образ мертвого князя. Сразу же имеет смысл обозначить драматургические вехи всей поэмы: побочная партия (Allegretto) рисует нежно-изящный образ русалок, ласкающих убитого; драматическая разработка (Allegro con fuoco) соответствует эпизоду бури и страстным зовам Ростислава (кульминация); реприза, заметно сокращенная, вновь излагается в медленном темпе и даже усиливает (в сравнении с экспозицией) ощущение мертвенной застылости и статики (Lento; лишь в 13 тактах побочной темы, звучащей подобно отдаленному воспоминанию, – Allegretto). В результате описываемая реприза звучит практически совсем как кода. Но и главная партия в экспозиции наделена существенными чертами вступления: медленный темп, основополагающая роль фигурационного движения, направляющего гармоническое развитие, что соответствует картине водной стихии (возникают даже определенные ассоциации со вступлением к опере «Садко» Римского-Корсакова), наконец, мелодическая фрагментарность – ведущий голос содержит разрозненные повторения одного мотива (ход по звукам увеличенного трезвучия), транспонируемого и варьируемого гармонически.

Образ смерти в сочетании с картиной водной стихии в дальнейшем станет программной основой другой симфонической поэмы Рахманинова, «Острова мертвых» (1909), так что возможно даже говорить о внемузыкальном архетипе применительно к данному жанру рахманиновского творчества. Обращаясь к стихотворению А.К. Толстого, композитор, по сути дела, трактовал выбранный сюжет как чередование картин – особенно наглядно принцип картинности проявился в главной теме. Программа же «Острова мертвых» связывалась Рахманиновым именно с картиной А. Беклина. И опять-таки картинность отразилась в специфическом облике главной темы, представляющей сплошное, детально разработанное фигурационное движение без выделения ведущего мелодического голоса. Мерное остинатное повторение фигурационного мотива (на $\frac{5}{8}$!) создает ощущение покачивания морских волн; в композиционно-техническом отношении оно восходит к барочному прелюдированию. Весь первый раздел (до побочной, до-мажорной, темы) представляет собой два развернутых построения-«волны» по типу «ядро – развертывание»: оба начинаются в ля миноре, но фигурационное «ядро» первого вскоре транспонируется в тональность субдоминанты (ре минор), а второе завершается натуральной доминантой (ми минор), предваряющей до мажор (тональность побочной темы).

Особой оригинальностью отличаются тематизм и его развитие. Вследствие фигурационно-фонового, картинно-колористического склада, свойственного первому, ля-минорному, проведению главной темы, она

имеет ярко выраженные черты вступления. Только во втором, ре-минорном, проведении на ее фоне начинают появляться отдельные мелодически рельефные фразы (среди них – интонация Dies irae), что значительно усиливает присущий этой теме оттенок импрессионистичности. Первая «волна» развертывания главной темы приводит к темброво выделенной (валторны) и фактурно обособленной (хоральность) интонации Dies irae в необычном, ритмически активизированном виде.

С мелодикой привычного «рахманиновского», романтического типа мы впервые в данном опусе встречаемся в побочной, до-мажорной, теме. Эта лирически-идеальная тема (мелодию играют две скрипки) поначалу выстраивается как полностью производная от главной: тот же рисунок фигурации, те же мелодические интонации (некоторые – в свободном обращении), только объединяемые в «бесконечную» линию. Но в ходе развития мелодия хроматизируется, благодаря чему нарастает драматическое напряжение, подготавливая проведение главной (фигурационной) темы в до миноре с последующей кульминацией (подобное изложение схематического «ядра» в разных тональностях – характерная черта барочных форм).

Центральный эпизод открывается мрачной «хоральной» темой Dies irae, но бóльшую его часть занимает светлая, страстно-романтическая тема в ми-бемоль мажоре. Ее развитие увенчивается главной кульминацией-«катастрофой» (на подходе к кульминации ведущая мелодическая роль принадлежит различным вариантам мотива Dies irae). Между кульминацией и репризой помещен уникальный эпизод «часов смерти»: речь идет о каноне, объединяющем три различных ритмических варианта мотива Dies irae. Сильно сокращенная реприза (в ней побочная тема проводится сразу же, на фоне фигураций главной) звучит подобно коде-воспоминанию. Главный драматургический итог данного раздела – это разрастание начальной интонации Dies irae до целой фразы, мягко звучащей у виолончелей, бас-кларнета и фагота.

Предпринятый экскурс в композиционно-драматургическую сферу позволяет сделать следующие выводы:

– хотя композиция «Острова мертвых» и нетипична (что, впрочем, характерно для большинства симфонических поэм романтиков), ее основой являются модифицируемые и свободно сочетаемые типические музыкальные структуры и принципы развития;

– активность и насыщенность драматургического процесса говорят о том, что, несмотря на живописный программный источник (картина А. Беклина) и всегда присущий симфонизму Рахманинова элемент картинности, в целом композитор мыслил музыкальную драматургию «Острова мертвых», как обычно, по литературно-поэтической, а не живописной модели (речь идет не о конкретном сюжете, подразумевается литературная модель как принцип).

Ясно, что картина Беклина могла быть только первичным импульсом для столь *контрастного* произведения Рахманинова, образный диапазон которого неизмеримо шире первоисточника. Об этом со всей определенностью автор писал Леопольду Стоковскому, разъясняя некоторые моменты интерпретации, связанные с центральным лирическим

эпизодом: «Есть только одно место, где я не могу согласиться с Вашей интерпретацией, а именно ми-бемоль-мажорная часть. Она должна быть огромным контрастом ко всему остальному; ее надо исполнять быстрее, более нервно и эмоциональнее: так как это место не связано с образом “картины”, оно в действительности своего рода дополнение к ней, и поэтому контраст чрезвычайно необходим. Сначала – смерть, потом – жизнь»[115].

Пожалуй, наибольшим своеобразием отличается ранняя оркестровая фантазия «Утес» (1893), написанная вскоре после «Князя Ростислава». Упомянутое своеобразие и даже некоторая интрига, прежде всего, связаны с определением литературного источника, взятого в качестве программной основы. Разумеется, название фантазии, эпиграф («Ночевала тучка золотая / На груди утеса великана...») и комментарий Рахманинова для предполагаемой публикации («На белом листе на второй странице должно быть напечатано: Фантазия эта написана под впечатлением стихотворения Лермонтова “Утес”»[116]) фиксируют данный источник с абсолютной однозначностью.

Однако партитура «Утеса», подаренная автором Чехову, содержит следующую надпись: «Дорогому и глубокоуважаемому Антону Павловичу Чехову, автору рассказа “На пути”, содержание которого с тем же эпиграфом служило программой этому музыкальному сочинению. 9 ноября 1898 <года>»[117].

Хотя в указанной партитуре наличие двойной литературной программы не оговорено, композитор, по-видимому, желал так или иначе ознакомить слушателей со своим замыслом. Стихотворение Лермонтова и рассказ Чехова были упомянуты Рахманиновым в беседе с Н. Кашкиным перед премьерой «Утеса» (1894), о чем критик и написал в соответствующей рецензии.

Чеховский «след» в сочинении Рахманинова, естественно, всегда отмечался музыковедами, однако сколько-нибудь серьезно не рассматривался. Так, А. Соловцов, к примеру, полагал: «Рассказ Чехова явился для композитора не программой, а лишь толчком, пробудившим его творческую мысль»[118]. Но зачем же спорить с Рахманиновым? Ведь он написал ясно: «...содержание... (рассказа «На пути». – *К.З.*) служило программой», – в те времена, как известно, под программой понимались не просто идея или заголовок, речь шла о достаточно детальной разработке сюжета.

Совмещение двух столь разных литературных источников в качестве программной основы музыки уже само по себе представляет интерес. Если обращение к романтической поэзии Лермонтова вполне отвечало духу и колориту сюжетов программного симфонизма и было связано с определенной традицией в русской музыке (симфоническая поэма Балакирева «Тамара»), то аналогичное претворение прозы Чехова, насыщенной бытовыми реалиями современной России, – случай уникальный. Безусловно, не эти детали, которых предостаточно в рассказе «На пути», получили воплощение в музыке Рахманинова, а только психологическая линия, резонирующая с эпиграфом из Лермонтова (сюжет рассказа довольно прост: это ночная встреча на почтовой станции и

длительная беседа двух людей, мужчины «в летах» и молодой девушки). Музыкальная композиция «Утеса» настолько индивидуальна и самобытна, что объяснить ее «из самой себя» невозможно. Но и стихотворение Лермонтова не предоставляет надлежащего материала для осмысления всех перипетий симфонической фантазии.

Вообще надо сказать, что существующие в музыковедческой литературе интерпретации рахманиновского «Утеса» противоречивы. Большинство исследователей справедливо отмечают связь первой и второй контрастных тем с образами «утеса-великана» и «золотой тучки». Третья тема, по мнению В. Брянцевой, принадлежит сфере «несбыточной любви»; цитируемый автор подчеркивает: «прямого истолкования» данной темы «не найти в лермонтовском стихотворении»[119]. Наряду с этим Ю. Келдыш, характеризуя упомянутую третью тему, допускает крайне сомнительные утверждения: он называет ее «темой Утеса» и даже более – «главной музыкальной темой»[120], хотя она ни разу не проводится в основной тональности ми мажор. Конечно, почвой для таких разночтений стала совершенно необычная композиция фантазии, даже отдаленно не напоминающая, в отличие от двух рассмотренных поэм, какую-либо знакомую типическую форму.

Выше были отмечены существенные черты вступительности в главных темах «Князя Ростислава» и «Острова мертвых». В «Утесе» эти черты также претворены и усилены гармонической и структурной неустойчивостью первой и второй тем, их темповым контрастом, аналогичным традиционному соотношению вступительного и основного разделов (Adagio sostenuto – Piú vivo). Можно рассматривать названные темы как звуковую реализацию эпиграфа. А третья тема, насыщенная вокальными лирическими интонациями, вызывает параллели с беседой героев (точнее, с монологом героя, хотя женственный облик темы перекликается скорее с героиней). Здесь нет противоречия – и дальнейшее драматургическое развитие подтверждает это. В высшей степени естественно, что указанный монолог развертывается «под знаком» героини. Столь же психологически естественно другое: тема поначалу излагается в тональности, не близкой к основной, как бы неуверенно, мало-помалу обретая точку опоры и ускоряясь до Allegro molto.

Демонстрируя нарастание напряжения, Рахманинов всецело опирается на собственно музыкальные внесюжетные закономерности развития, действующие в условиях индивидуализированной композиции. Третья тема становится основой для двух «волн нарастания», причем на протяжении второй «волны» данная тема обретает воодушевленное, почти экстатическое звучание (Quasi Presto). Образные трансформации – как раз тот момент, который в романтических поэмах имеет программный смысл. Допустимо предположить, что данная трансформация могла бы относиться к следующему фрагменту рассказа: «Первый раз в жизни Иловайская видела перед собой человека увлеченного, горячо верующего. Жестикулируя, сверкая глазами, он казался ей безумным, исступленным, но в огне его глаз, в речи, в движениях всего большого тела чувствовалось столько красоты, что она, сама того не замечая, стояла перед ним, как вкопанная, и восторженно глядела ему в лицо»[121].

Упомянутая кульминация сменяется затишьем, а затем следует довольно загадочный в композиционном отношении эпизод. Единственный раз, подобно самому началу и завершению фантазии, появляется основная тональность ми мажор, что вроде бы свидетельствует о наступлении репризы (тематический материал – модификация темы «золотой тучки»); однако этому противоречит подчеркнуто кодовый характер всего эпизода (тонический органный пункт, «прощальные» переклички мотивов в замедленном движении – Meno mosso). Впрочем, ожидаемая кода также не наступает: далее следуют новый эпизод и новая фаза развития. Музыкальной логикой как таковой объяснить рассматриваемый эпизод никак не удается! Зато все оказывается просто, если мы обратимся к тексту Чехова. Собеседники, уставшие от дороги, наконец решили отдохнуть. Лихарев заботливо расстилает для Иловайской салоп на скамье, тушит свечу, и девушка довольно быстро засыпает. Вот строки Чехова, которые вполне могли бы соответствовать ми-мажорному эпизоду: «Все только что слышанное звучало в ее ушах, и жизнь человеческая представлялась ей прекрасной, поэтической сказкой, в которой нет конца»[122].

Следующий раздел фантазии – ее драматическая кульминация, момент высшего отчаяния. Данный раздел строится только на теме «утеса», что оправдано сюжетом: разговор уже завершен, героиня спит и сквозь сон слышит мужской плач. «Этот голос человеческого горя среди воя непогоды коснулся слуха девушки такой сладкой, человеческой музыкой, что она не вынесла наслаждения и тоже заплакала»[123].

Наконец, самое окончание фантазии ощутимо расходится со стихотворением Лермонтова, у которого утес «тихо плачет», а здесь – страстно взывает. Подобно сцене расставания из чеховского рассказа, композитор возвращается к диалогу двух тем: вновь появившаяся третья тема предстает отрешенно-безучастной, словно обессиленной («...она оглянулась на Лихарева с таким выражением, как будто что-то хотела сказать ему»). Звучание темы «утеса», поначалу страстно-нетерпеливое («тот подбежал к ней»), в дальнейшем постепенно успокаивается («...и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его все еще искали чего-то в облаках снега»[124]).

Фантазия «Утес» – уникальный пример полной, *симфонической* гармонии литературного и музыкального, когда музыка живет и дышит свободно, не будучи связанной «цепями» внемузыкальных си́л, но при этом внемузыкальное остается, сохраняется и узнается в независимой музыкальной стихии.

Проблема симфонизма в музыке XX века

Размышления о невероятной стилевой пестроте музыки (и, шире, искусства) XX столетия закономерно приводят современного исследователя к пониманию того, что эстетическая суть эпохи вряд ли может быть постигнута на уровне стилеобразующих тенденций, тогда как упомянутая пестрота является внешним результатом глубинных процес-

сов, изначально обусловленных самим *состоянием*, качеством, статусом музыки.

В отечественном музыкознании утвердилось понятие, способствующее продуктивному изучению рассматриваемых глубинных процессов. Речь идет о понятии симфонизма, вышедшем, благодаря Б. Асафьеву, за пределы теории музыкальных жанров и обозначающем, по выражению последнего, «труднейшую проблему философии музыки».

Симфонизм воспринимается ныне в качестве всеобъемлющего и *концентрированного выражения* специфических особенностей европейской музыкальной классики XVIII–XX веков. Для этой традиции, во-первых, характерно устойчивое представление о музыке как «*мире в себе*», мире самодостаточном и бездонно глубоком. Указанное представление отразилось в словах Г. Малера, заметившего, что для него написать симфонию – значит средствами имеющейся техники строить новый мир. Противоположное, антисимфоническое понимание музыки, служащей *фоном* для различного рода жизненных процессов, было в классическую эпоху оттеснено на периферию, за границы области «высокого искусства».

Во-вторых, благодаря симфонической культуре достигла предельной полноты *опусная* форма бытия музыки: симфоническому концепционному мышлению всегда присуща высокая степень авторской *индивидуализации*. Примерами антисимфонических устремлений могут служить различные виды доопусного творчества, а также ряд современных явлений, репрезентируемых постмодернистскими идеями «смерти автора», «гибели произведения» и т.п.

В-третьих, вся полнота смысла симфонической концепции (даже с учетом привносимого слова или действия) аккумулируется музыкально-интонационной сферой, упомянутый *смысл интонируется*, произрастая из недр музыки, а не из слова, жеста, изобразительной символики и т.п., что определяется именно спецификой европейской классической музыкальной культуры.

В-четвертых, *имманентно-музыкальный смысл* симфонической концепции непременно и активно *трансцендируется*, вследствие чего инструментальная музыка поднимается до уровня мышления о мире и человеке. Диалектика имманентного и трансцендентного в симфонической музыке представляет собой наиболее выразительный случай проявления чистой музыкальной сущности (как числовой структуры и временного процесса) во внешней для нее сфере именования, включая и предваряющее именование на этапе возникновения композиторского замысла.

Таким образом, в-пятых, произведение, обладающее качеством симфонизма, достигает адекватности музыкальному мышлению о мире (то есть о внемузыкальном), который выступает как внеположный музыке объект. Поэтому, в-шестых, названное произведение обретает автономное, замкнутое на себе самом художественное время, полностью отграниченное от времени реального (подобно рамке, отграничивающей картину от реального жизненного пространства). Замкнутость музыкального времени порождается его структурированием в качестве единого органического процесса (imt), причем интенсивность данного процесса

не имеет особого значения: соответствующими «полюсами» выступают бурное, напряженное «сквозное» развитие, как в «Аппассионате» Бетховена, и замедленно-неторопливое «перелистывание» относительно самостоятельных фрагментов и разделов, как в симфониях Брукнера. Вместе с тем на каждом из упомянутых «полюсов» сохраняется «непрерывность музыкального сознания» (Асафьев), что подразумевает внутреннюю, органическую взаимосвязь всех элементов звучания. (Замечу попутно, что теория симфонизма, разработанная Асафьевым, логически проистекает из его же теорий интонации и процессуальности музыкальной формы.)

Основополагающим принципом антисимфонического направления в музыке (от сугубо прикладных жанров до авангардных экспериментов) является репрезентация последней в качестве неотъемлемой *части* окружающего мира. Вот почему художественное время этой музыки либо предстает некоей функцией реального времени (наглядные примеры – минимализм и репетитивная техника), либо отождествляется с ним (в «4'33»» Кейджа). Антисимфоническое мышление *подобного рода* как бы «возвращает» слушателя в реальность, а музыка уподобляется при этом звучащей арабеске, орнаменту на поверхности реального времени, поскольку ее собственное художественное время заведомо не обладает внутренней завершенностью и полнотой. Напротив, для симфонического опуса характерна особая острота ощущения событийной последовательности, чем обуславливается качественная дифференциация этапов интонационного становления, наделяемая существенной смысловой нагрузкой и приобретающая музыкально-драматургическую направленность.

Высшей точкой антисимфонических тенденций XX века в трактовке музыкального времени явилась принадлежащая К. Штокхаузену идея момент-формы, согласно которой дискретно воспринимаемые кванты звучащего сочинения не образуют единого, связного процесса: каждый из них репрезентирует «моментальное» автономное настоящее.

Таким образом, симфонизм как особое качество музыкального мышления произрастает из классической новоевропейской концепции искусства (и, в частности, музыки) – концепции, базирующейся на принципах антропоцентризма, внеположности человека окружающему миру. Исходя из указанной концепции, музыка становится моделью мироздания, обретающей внеположность последнему, что свойственно и субъекту – творцу этой музыки. Симфонизм есть порождение эпохи, которую М. Хайдеггер назвал «временем картины мира».

Вот почему крушение классического миросозерцания в начале XX столетия сопровождалось ощутимым ростом антисимфонических тенденций. Вместе с тем величайшее завоевание европейской классической культуры – достижение музыкой философских масштабов мышления – оказалось чрезвычайно значимым и, несмотря на крушение антропоцентризма, востребованным в изменившейся мировоззренческой ситуации. Само *качество* симфонизма выглядело несоизмеримым с потенциалом отдельных художественных концепций и музыкальных форм; утрата названного качества повлекла бы за собой неминуемое исчезновение «аб-

солютной музыки», что явилось бы серьезной потерей для всего музыкального искусства.

Впрочем, если на протяжении классической эпохи (XVIII–XIX вв.) органичность симфонизма сложившейся культурной ситуации не вызывала сомнений, то его существование в постклассическом XX столетии было сопряжено с многочисленными проблемами, изобиловало парадоксами. Ведь симфоническая музыка должна мыслить о мире, запечатлевая результаты упомянутого процесса в определенной концепции («картине»); при этом, однако, мышление о мире как о чем-то внеположном и законченном, безусловно, противоречит фундаментальным принципам философских и естественных наук современности.

Вероятно, указанное противоречие и послужило отправным пунктом для глобального кризиса, переживаемого музыкальным искусством в XX веке. По отношению к рассматриваемой проблеме симфонизма допустимо охарактеризовать ситуацию следующим образом. Явления, противопоставляющие себя европейской классической традиции: с одной стороны, авангард, с другой – различные виды массовой музыки (джаз, рок, поп и т.д.), – находятся, бесспорно, вне симфонического мышления. В свою очередь, симфонизм репрезентирует весьма широкую панораму стилей: от наиболее традиционных (Шостакович, Воан-Уильямс) до избирательно преломляющих технические новшества авангарда (Лютославский, Шнитке и другие мастера, которые, тем не менее, сохраняют несомненную приверженность симфоническим концепциям).

Особый же интерес в данном аспекте вызывают художественные образцы, *переходные* и *промежуточные* между симфоническим и антисимфоническим «полюсами» современной музыки (а потому нередко синтезирующие даже отдельные черты упомянутых антитез).

Отход от симфонизма в музыке первой половины XX века был связан с двумя противоположными тенденциями. Одна из них, провозглашенная Ж. Кокто (в знаменитом манифесте «Петух и Арлекин») и Э. Сати (идея «мебельной музыки»), прямо ориентировалась на создание «повседневной звуковой среды», *музыки-фона*, отрицая такой основополагающий признак симфонизма, как самодостаточность музыкального мира в себе. Разумеется, для 1920-х годов подобные декларации являлись далеко идущим прогнозом, фактически реализованным лишь после Второй мировой войны. Кокто и Сати действительно уловили важнейшее качество музыкальной жизни XX века: вряд ли когда-нибудь в истории «фоновая» музыка (большей частью массовых жанров) столь интенсивно осваивала жизненное пространство человека – благодаря обновляющимся технологиям в сфере коммуникации. Сегодня нас, идущих по улице, посещающих магазины или сидящих в автомобиле, повсеместно окружает музыка. (Бесспорно, последняя зачастую не отличается высоким качеством, тогда как ее «взаимоотношения» с окружающей средой близки к полной хаотичности, – но эта проблема скорее заслуживает внимания социологов, чем музыковедов.) Представляется весьма симптоматичным, что Сати откликнулся на указанную тенденцию, опираясь на «академические» жанры, обогащаемые некоторыми характерными чертами музыкальной эстрады («мюзик-холл»). Однако его последова-

тели, участники группы «Шести», начинавшие свой творческий путь с антисимфонических или «промежуточных» опытов, впоследствии уже не отклонялись от магистральной линии симфонизма, активно осваивая при этом традиционные стилевые модели.

В дальнейшем отмеченная тенденция музыки-фона постепенно набирала силу. Ее проявления обнаруживались и в целенаправленной десимфонизации музыкального театра, утверждаемой К. Орфом, и в произведениях шумовой (Л. Руссоло, Э. Варез), а позднее – конкретной музыки, наконец, с особой силой – в минималистских опусах. К примеру, шумовая музыка словно «вывернула наизнанку» первоначальную идею: звуковой фон окружающей жизни стал материалом авторской композиции (опуса).

Идеи Сати получили максимально последовательное развитие (буквально по всем параметрам!) в творчестве Дж. Кейджа – наиболее принципиального антисимфониста XX столетия. Кейдж отрицал и бытие музыки как мира в себе, содержащего некий смысл (который полагается тем или иным автором), и ее понимание как звучащего (интонационного) сообщения, и обусловленность этого сообщения индивидуальным *слухом художника*. Дистанцируясь от художественно-драматургической определенности темпоральных процессов, Кейдж выдвинул идею множественных (нередко случайных) воплощений различных структур, включая доинтонационные (графические, числовые, временные и т.п.). Он категорически возражал против распространенной оппозиции «творящая личность – остальной мир» (слова «остальной мир» существовали для него только в кавычках!) и, соответственно, рассматривал свою деятельность как эксперимент по обнаружению музыки, существующей вне нас (подробнее этот вопрос будет рассмотрен в заключительном разделе книги).

Диаметрально противоположную тенденцию отхода от симфонизма запечатлевает линия А. Шёнберг – А. Веберн – авангард 1950-х годов (П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно). При этом *в итоге* упомянутое направление нередко перекликается с предыдущим: Кейдж учился у Шёнберга, а в дальнейшем некоторые черты миросозерцания американского композитора оказались родственными Штокхаузену. Названная линия предельно интенсифицировала развитие идеи «чистой музыки», музыки как автономного мира в себе; именно «чрезмерная» интенсификация и способствовала выходу музыкального мышления за пределы симфонизма. Какая же «мера» была в данном случае нарушена? Шёнбергом декларировался (начиная с периода «свободной атональности») авангардный принцип последовательного избегания любых привычных, традиционных интонаций, благодаря чему многократно возрастала экспрессивность музыкального высказывания. Однако, вследствие «экстремальной» новизны последнего, музыка Шёнберга утратила прочную связь с традицией внемузыкального именования (осмысления), формировавшейся на протяжении веков. Трансцендирование музыкальных смыслов характеризовалось теперь подчеркнутой затрудненностью и ограниченностью диапазона. Осмысление внеположного мира симфоническими средствами оказывалось в сложившейся ситуации весьма

проблематичным. Вместо продуцируемого музыкой широкого спектра внемузыкальных ассоциаций (без чего симфонизм невозможен в принципе) наметилось тяготение к приоритетной роли выразительности имманентных структурных параметров. *Структура в совокупности с порождающей ее техникой* была провозглашена средоточием «глубинного смысла» музыкальной композиции.

Утверждение двенадцатитоновости в художественном арсенале мастеров Новой венской школы явилось очередным закономерным шагом, способствующим углублению авангардных, антисимфонических тенденций. Благодаря серийной технике существенно возросла значимость *доинтонационной*, предтематической фазы в процессе композиторского творчества; это повлекло за собой определенные ограничения применительно к реализации фундаментального симфонического первопринципа: «все постигается через звук» (Б. Асафьев). Указанные ограничения в наибольшей мере корреспондировали построению двенадцатитоновой композиции на основе производных вариантов серии, ибо такого рода производность имела не внутримузыкальную, интонационную (когда развитию подвергается целостная, наделенная смыслом интонация), а внешнекомбинаторную природу (развитие как перестановка исходных «кирпичиков», которые по отдельности смысловыми единицами не служат).

Разумеется, вышеизложенное ничуть не умаляет исторического значения серийной техники, – наоборот! Шёнберг бесстрашно вступил на путь, не сулящий эффектных достижений, но обусловленный логикой развития музыкального искусства, необходимостью преобразования классической традиции в условиях модернизма XX века.

Развивая сущностные качества европейской музыкальной классики, лежащие в основе симфонического мышления, Шёнберг довел их почти до логического конца и тем самым *наметил основные вехи* для диалектического перехода названного типа мышления в противоположность.

Прежде всего, следует упомянуть сосредоточение музыкального смысла в звучащей интонации, а следовательно, возможность исчерпывающего постижения данного смысла исключительно слухом, вне прибегания к логико-аналитическим процедурам. Серийная музыка, выходящая за рамки традиционного смыслополагания (при котором аналитическая характеристика соответствующей структуры полностью определяется слуховой информацией), в данном аспекте перекликается с музыкой барочной, чья символическая «насыщенность» (например, символика чисел) сплошь и рядом недоступна слуху.

Далее, необходимо указать на активную устремленность музыкальной интонации к внемузыкальным реалиям. По Шёнбергу, искусство – «крик о помощи», и *в этом смысле* обозначенная устремленность достигает максимума, сменяясь неизбежным самоотрицанием.

Наконец, идея внутреннего органического развития (реализующая первый из рассматриваемых принципов) также интенсифицируется Шёнбергом, обращаясь в противоположное качество, поскольку комбинаторная производность структур именно *противоположна* органическому развитию-становлению.

Вместе с тем в творчестве самого Шёнберга не наблюдается бесповоротного отхода от симфонизма, скорее фиксируется начало упомянутого процесса. Ведь на основе подобных комбинаторных структур возможно формирование традиционного тематизма, исходя из наличия последнего – развертывание подлинно интонационной драматургии (такова всепроникающая сила симфонического мышления!). Вот почему наследие Шёнберга представляет собой один из наиболее впечатляющих образцов *промежуточности* между симфоническим и антисимфоническим «полюсами» европейской музыки.

Отмеченная промежуточность Шёнберга красноречиво подтверждается несходной эволюцией двух его великих учеников – Берга и Веберна. Бергу было присуще тяготение к масштабной симфонической концепционности и в инструментальных жанрах (его Скрипичный концерт, развивающий малеровские традиции, служит ярчайшим примером симфонизма XX века), и в сфере симфонизированной музыкальной драмы (линия Вагнера – Р. Штрауса). Напротив, Веберн стремился до конца реализовать упомянутые антисимфонические тенденции, что естественно привело его к отказу от масштабной процессуальной драматургии. Даже традиционно крупные формы – симфония и концерт – были «сжаты» Веберном до размеров миниатюры. А время веберновской музыки, как уже говорилось выше, характеризуется исследователями (В. Холопова, Ю. Холопов) как «ставшее», то есть, в принципе, антисимфоническое.

По-видимому, не случаен тот факт, что единственным последовательным антисимфонистом среди мастеров Новой венской школы явился именно Веберн, очень рано (после ор. 6) отошедший от экспрессионистской стилистики. Ведь экспрессионизм, вслед за позднеромантической традицией, рассматривал музыку прежде всего в качестве стихийно-иррациональной «психограммы». При этом вовнутрь последней «имплантировались» рационально выверенные структуры, выражающие идею порядка. Указанная идея могла соотноситься не только с додекафонной организацией, но и (например, в «Воццеке» Берга) с чисто инструментальными формами, образующими своеобразный «контрапункт» сквозному психологическому развитию. Веберн же, полагавший музыку непосредственным структурным выражением вселенского устройства и универсальной гармонии, решительно отверг позднеромантическую систему координат «человеческая душа – внешний мир».

В дальнейшем неоэкспрессионисты второй половины XX столетия, связанные с традиционным эмоционально-выразительным толкованием музыки, ориентировались на Берга или Шёнберга. К первому, в частности, оказался близок «не вполне авангардист» Б.А. Циммерман, чьи «Солдаты» явились продолжением симфонизированных оперных концепций Берга; идея же «тотального музыкального театра» фактически восходила к Вагнеру (в противоположность принципиально антивагнерианским исканиям Орфа), ко второму – авангардист Ноно.

Другая, наиболее радикальная группа авангардистов (Булез, Штокхаузен, Ксенакис), апеллировала именно к художественному опыту Веберна, причем в интерпретации структурных параметров произведения особая роль отводилась «глубинным» уровням, все более активно

уходящим за пределы музыки. Утверждение тотального сериализма обусловило «вторичную» трактовку музыкальной интонации, формирующейся на «пересечении» различных структурных характеристик и отдаляющейся от непосредственного выявления музыкального смысла. Дальнейшая «атомизация» звука, способствовавшая возникновению пуантилистической техники, в сочетании с установкой на «экстремальную» новизну неизбежно оборачивалась тотальной замкнутостью и эзотеричностью авангардного творчества (характернейшие примеры – «Перекрестная игра» Штокхаузена и «Структуры» Булеза). Звуковая структура была наделена функцией прямого отображения сокровенных законов, лежащих в основании Универсума. Иначе говоря, музыка, по сути, уподоблялась «адаптированному» проявлению *изначально незвучащей конструкции*, что с особой наглядностью демонстрировали электронные эксперименты авангардистов.

Даже при наличии музыкального (звучащего) истока произведения – такова, к примеру, формульная техника Штокхаузена, – развертывание целого из предписанной формулы обуславливается множеством внеинтонационных (внеинтонационно-структурных) опосредующих моментов. Подобное же опосредование присутствует и в разработанной Булезом технике мультипликации высот.

Упомяну еще один принципиально антисимфонический момент, свойственный радикальному авангарду: невзирая на строжайшую упорядоченность композиционного процесса, его итог зачастую обнаруживает черты «открытой», вариабельной конструкции, не тяготеющей к драматургической завершенности. (При этом, кстати, умеренная, ограниченная алеаторика вполне может присутствовать и в чисто симфонических концепциях – хотя бы у Лютославского).

Подытоживая сказанное, отмечу: 1) творчество авангардистов доводит до логического предела, а значит – и до самоотрицания, идею автономной европейской музыки Нового времени (завершая процесс, начатый Шёнбергом); 2) рассматриваемое творчество в определенном смысле выступает как оборотная сторона массово-прикладной музыки. Действительно, вопреки внешней эзотеричности, авангардная музыка уже не мыслится в качестве автономной сферы, изолированной от «остального мира», но фактически уподобляется *функции мирового порядка*, реализующей в звучании определенный ряд универсальных (например, логико-математических или близких к ним) структур. О такого рода неразрывной связи музыки с мирозданием прямо говорит крупнейший представитель послевоенного авангарда Штокхаузен, всячески подчеркивающий данный момент в своих сочинениях, чем предопределяются и реальная – отнюдь не «снижаемая» до метафоры – экспансия художественного пространства по отношению к физическому («Звездное звучание», «Вертолетно-струнный квартет»), и отказ от автономной замкнутости музыкального времени[125].

Рассматриваемая тенденция: от Шёнберга к авангарду второй половины XX века – представляет, по-видимому, наиболее радикальный, но в границах академической сферы не единственный путь отхода от симфонизма. Уже новаторские открытия К. Дебюсси, глубина и значение ко-

торых были осознаны далеко не сразу, обогатили симфоническую традицию множеством примечательных «нюансов». Долгое время Дебюсси вообще казался далеким от симфонизма – слишком не соответствовали его музыкальные концепции общепринятым трактовкам сущности симфонического, сложившимся благодаря классикам (в особенности Бетховену) и романтикам. Сегодня вряд ли у кого-нибудь возникают сомнения в том, что симфонические эскизы «Море» представляют собой подлинную импрессионистическую симфонию (наряду, впрочем, с другими «сюитными» циклами Дебюсси). Возникает закономерный вопрос: какова же направленность открытий, совершенных французским композитором?

Сглаживая, хотя и не ликвидируя полностью, важнейшие оппозиции классического формообразования, Дебюсси в равной степени вуалирует грань между экспонированием и развитием темы, «твердым» и «рыхлым», главным (рельефным) и фоновым материалом. Благодаря этому само развитие-становление теперь обнаруживается и в статике, в покое. Данное открытие, за которым скрывается новое мироощущение человека, следует признать жизненно важным для симфонизма XX столетия.

Онтологически музыка Дебюсси является автономной (а не фоново-прикладной) сферой, миром в себе. Однако та же музыка создает идеальный, иллюзорный образ звучащего мира вокруг нас. Ее новизна заключается не столько в изобразительном характере интонаций (сама по себе изобразительность давно эксплуатируется музыкальным искусством), сколько в ином ощущении времени и протекании композиционных процессов. Драматургическая организация времени в музыке классиков и романтиков *условна*, что предопределяется риторическими или театральными истоками названной драматургии. Иначе говоря, она рельефно представляет слушателю различные фазы композиционного процесса во всем их своеобразии, последний же воспринимается нами как завершенная данность, как внеположное «представление» («спектакль»). У Дебюсси рассматриваемый процесс, подобно реальной действительности, может фактически не обнаруживать себя, протекая едва заметно или, наоборот, скрываясь за калейдоскопической сменой внешне разрозненных мгновений. Благодаря этому привычное наблюдение «со стороны» уступает место «погружению» в упомянутый процесс, чуткому «осязанию слухом» замирающих пауз-«многоточий», их интенсивному *проживанию*. Первоистоком творческих открытий Дебюсси является не риторика или театр, а природа во всей ее стихийной непредсказуемости, природа, свободная от антропоцентризма, где человек ощущает себя органической частью Вселенной. Симфонизм Дебюсси, отражая новое мирочувствование, идеально – смысловым образом – «раскрывается» в окружающую действительность (реальное же «раскрытие» обернулось бы самоотрицанием названного качества!). В подобном типе симфонизма оркестровые «эскизы» могут сложиться в симфонию («Море»), а музыкальные фрагменты, сопровождающие драму Г. д'Аннунцио «Мученичество Св. Себастьяна» (почти прикладная, «фоновая» музыка в театре!), образуют целостную симфоническую концепцию. Именно упомянутая мистерия Дебюсси оказалась отправ-

ной точкой для нового синтеза искусств в театре XX века – при доминирующей роли антивагнеровского симфонизма или полном отсутствии симфонических принципов. В скором времени за «Св. Себастьяном» последовала еще одна «импрессионистическая симфония» – балет И. Стравинского «Петрушка». Принцип скрытого, завуалированного единства, обнаруживаемого не только в калейдоскопе сменяющих друг друга «музыкальных моментов», но и в подчеркнуто «диссонантных» сочетаниях стилей, был развит Ч. Айвзом. Предшественник Кейджа в трактовке искусства как эксперимента являлся, тем не менее, подлинным симфонистом, философски мыслящим о мире в радикально обновляемых формах. Впрочем, Стравинский упорно отказывался признавать этот факт, ссылаясь на якобы недостаточную целостность симфоний американского композитора.

Вообще взаимоотношения Стравинского с симфонической традицией складывались на редкость сложно и неоднозначно. С одной стороны, Стравинский употреблял слово «симфония» не в качестве жанрового обозначения, а в буквальном, средневеково-ренессансном смысле («Симфонии духовых», «Симфония псалмов»), противопоставляя себя классико-романтическому симфонизму. С другой стороны, *внежанровое* понимание симфоничности (например, когда Стравинский писал о собственной «Свадебке» как о «симфонии русской песенности и русского слога»[126]) перекликалось и с расширительной асафьевской интерпретацией. При этом известная близость к Асафьеву в осмыслении глубинных основ симфонизма сочеталась у Стравинского с иной расстановкой акцентов. Для Стравинского симфоничность подразумевала прежде всего целостность («симфония» – «созвучие») и единство развития-разработки. Он сознательно отходил от традиционных, классико-романтических форм симфонизма, новые же формы последнего создавать не стремился. Вместе с тем иногда Стравинский вплотную приближался и к трактовке симфонизма, присущей позднему Асафьеву: так, в антисимфонической, необарочной по методу формообразования «Симфонии псалмов» музыка выступает как мышление о внемузыкальном – не только из-за присутствия сакральных текстов, но и благодаря *множественности* интонационно-стилевых истоков, вступающих между собой в своего рода концептуальный диалог и выстраивающих перспективу культурно-исторического процесса.

Новый симфонизированный балет XX века в большинстве случаев убедительно демонстрирует вездесущность симфонизма, его свободу от любых жанровых и композиционных ограничений. Вместе с тем здесь обнаруживается и недвусмысленный намек на то, что проекция музыки вовне – в жест, движение – обусловлена самим творческим импульсом. Не случайно Стравинскому хотелось в одновременности слышать исполняемое произведение и видеть движения играющих музыкантов. Напротив, идеалом для симфониста Вагнера являлось «чистое» слышание, вследствие чего оркестр в новом Байройтском театре был убран с глаз долой.

Как известно, Равель уподоблял свой балет «Дафнис и Хлоя» трехчастной симфонии (несомненно, импрессионистической) с едиными то-

нальным планом и тематизмом. Еще более показательна судьба его двух коротких балетов – «Вальса» и «Болеро», вошедших в исполнительскую практику прежде всего на правах концертных симфонических произведений, «чистой» музыки. Это представляется вполне закономерным: ведь композиция и «Вальса», и, в особенности, «Болеро» не обнаруживает каких-либо сюжетных воздействий. Бесспорно, по отношению к «Болеро» у Равеля имелись определенные программные ассоциации (не соответствующие хореографическому сценарию Иды Рубинштейн, но перекликающиеся с оперой «Кармен»). Однако упомянутая программа никоим образом не повлияла на *композиционную логику* «Болеро», строжайше-неумолимо воссоздающую процесс реализации имманентно-музыкальной конструктивной идеи!

Уникальность равелевского «Болеро» заключается в том, что по всем формальным параметрам оно как будто не принадлежит к сфере симфонизма. Действительно, в этом произведении отсутствуют контрасты (единственная тема, хотя и репрезентируемая двумя вариантами), развитие в традиционном понимании (становление-разработка), тематический материал повторяется буквально, изменения вносятся лишь в оркестровку и громкостную динамику – элементы, для классического формообразования не существенные и симфонической процессуальности на первый взгляд лишь сопутствующие. Учитывая вышеизложенное, не следует ли рассматривать «Болеро» в качестве блестящей танцевально-эстрадной пьесы? С одной стороны, это вполне допустимо, – не случайно же «Болеро» обладает популярностью и «знаковостью» шлягера. С другой стороны, вряд ли уместно переоценивать весомость указанного обстоятельства. Ведь «Болеро» и «Вальс» воспринимаются как в принципе родственные произведения. Между тем, «Вальс» («хореографическая поэма») всецело следует традициям поэмы симфонической – с яркими контрастами, образным перевоплощением тем, их динамизацией и катастрофической «развязкой» в конце, присущими эпохе романтизма. Иначе говоря, симфоничность «Вальса» подтверждается целым рядом формальных признаков.

А в связи с «Болеро» заметим, что некоторые его черты оказываются неожиданно родственными музыкальным явлениям, далеким от европейской классики (о восприимчивости Равеля к внеевропейской музыке, например к жанрам американской эстрады, свидетельствуют его опера-балет «Дитя и волшебство», Струнный квартет, Скрипичная соната, да и отдельные эпизоды «Вальса»). «Болеро» предстает парадоксальным и в высшей степени гармоничным сплавом восточной медитативности, гипнотически воздействующей на слушателя (частное предвосхищение авангарда второй половины века), чувственного шарма и магии ритма современной массово-танцевальной музыки (не без легкой тени блюзовых интонаций), а также симфонически-процессуальной логики европейской традиции. Указанная логика реализуется в условиях, ей совершенно не свойственных: в статике, при кажущемся отсутствии тематического развития, – благодаря чему рассматриваемый процесс обретает характер почти неприметных (бесконечно-малых) приращений и являет слушателю *рост как таковой*. Механически-не-

уклонное нагнетание, гениально воплощаемая Равелем перманентная импульсивность мелодико-ритмических соотношений, постоянно обнаруживаемый потенциал роста и достижение нового качества в конце (катастрофа и обрыв звучания) – все это суть характерные черты симфонической процессуальности.

Косвенным подтверждением сказанного может служить тот факт, что прием постепенного нарастания громкости и массы звучания при абсолютно неизменной мелодии используется Шостаковичем в эпизоде, *заменяющем разработку* Allegretto Седьмой симфонии, иначе говоря, в зоне повышенной концентрации симфоничности.

Впервые же данный прием был трактован сходным образом в срединном эпизоде «Празднеств» Дебюсси (из сюиты «Ноктюрны», принадлежащей к числу высших достижений импрессионистического симфонизма). Эффект постепенно приближающегося шествия (во всех упомянутых случаях – под дробь малого барабана) является одним из наиболее характерных способов динамического «насыщения» статики, целенаправленно культивируемых Дебюсси.

В конечном счете из открытий Дебюсси произрастает и линия десимфонизации музыкального мышления, представленная именами Стравинского и Мессиана. Отправной точкой десимфонизации у Стравинского явилось обращение к стилистике неоклассицизма, в своих основаниях принципиально аклассичной. Тонкий интерпретатор современной музыки Э. Ансерме так писал о великом русском новаторе: «Истинный гений Стравинского влечет его к музыке, существенно отличающейся от музыки западной традиции, к репрезентативной музыке, музыке образов, которая порывает с обычным ходом истории музыки и устанавливает своего рода приложение музыкального языка к совершенно новому эстетическому замыслу»[127]. Или: «То, что характеризует искусство Стравинского... – это то, без сомнения, что он первый в истории великий композитор, основывающий свою творческую деятельность на внешнем музыкальном событии; он первый, для кого творчество заключается в том, чтобы "делать", ибо до него главным было "чувствовать"»[128]. Сущность музыки Стравинского, по мнению Ансерме, заключена в «жесте», внешнем движении. Столь глубокая слуховая интуиция дирижера не обретает, однако, подобающей словесной формулировки. В самом деле, жест или внешнее движение становились порождающими импульсами для музыкальной интонации и раньше: у того же Дебюсси, Мусоргского etc. Вероятно, следует вспомнить и важную для Стравинского традицию «иллюзорного» русского симфонизма (Глинка – Балакиревский кружок), о которой говорил Асафьев.

Специфика художественного метода Стравинского, чрезвычайно занимавшая Ансерме, обуславливается прежде всего *несимфоничностью*. Не будучи более процессом имманентного становления *мысли о мире как о внемузыкальном*, внеположном (по Ансерме, «движением изнутри»), музыка Стравинского, с одной стороны, резко ограничивает (благодаря трактовке барочных интонаций в качестве «чистых» звуковых структур, порой видоизменяемых и даже деформируемых) потенциал собственного именования (трансцендирования), а с другой – освобождается

от прежней драматургической завершенности и временнóй автономности. Согласно определению самого Стравинского, эта музыка фиксирует порядок взаимоотношений между человеком и реальным временем, запечатлевая осмысленное проживание текущего момента как *настоящего* (вне прошлого и будущего). Приведенная характеристика сближается с рассуждениями В. Лютославского о «цепи звуковых событий, соединенных монтажным способом» как принципе, чуждом жанру симфонии (где непременно должна прослеживаться «музыкальная фабула»[129]).

Впрочем, нужно учитывать, что в исторической перспективе заимствуемая интонация того или иного стиля, напротив, традиционно расширяет диапазон указанного именования сущности, выступая в роли знака соответствующей эпохи (внемузыкальное представление) и являясь – подобно жанровой интонации – *элементом драматургии*. Так происходит в «Пиковой даме» Чайковского, в Четвертой симфонии Малера, у Айвза, Шнитке и т.д. В музыке же Стравинского либо репрезентируется изолированный структурный аспект чужого (например, барочного) стиля, либо осуществляется экстраполяция данного стиля вместе с чужим материалом («Пульчинелла», «Поцелуй феи») как *единой основы* для произведения-пародии (в старинном толковании этого слова). Вот почему Стравинский-неоклассик сосредоточивает внимание слушателя на структуре как имманентном смысле собственного произведения и структурной комбинаторике как антиподе органичного развития. Здесь возникает естественная параллель с музыкой нововенцев, причем несовпадения в средствах выразительности сохраняются лишь «до поры до времени»: отнюдь не случаен приход Стравинского к додекафонии (и к Веберну!) в поздний период.

Именно «десимфонизирующие» устремления Стравинского предопределили его интерес к стилистике барокко – прежде всего, к барочной темпоритмической организации. Примечательна следующая фраза Ансерме: «...содержание внешнего события (в музыке Стравинского. – *К.З.*) представляет собой сумму, а не целое»[130]. Подобными же словами А.В. Михайлов характеризует и художественный мир барочного произведения.

Если неоклассицизм Стравинского был порожден намерением дистанцироваться от симфонической традиции, то в большинстве случаев – у Хиндемита, Онеггера, Бартока, Прокофьева, раннего Лютославского и многих других –– неоклассицизм являлся мощным средством преемственного развития указанной традиции на протяжении XX столетия. Он позволял художнику выстроить крупномасштабную концепцию, одновременно утверждая в интонационной сфере закономерную соотнесенность музыки с широчайшим спектром внемузыкальных смыслов (как известно, отвергнутую авангардом). В пользу данного утверждения свидетельствует синтетический характер интонационности и стилистики у многих композиторов-неоклассиков. Ограничусь одним примером: в симфонии «Художник Матис» П. Хиндемита «раннеклассицистская» (хотя и не без влияния Четвертой симфонии Малера) часть «Концерт ангелов» предшествует «необарочной» – «Положению во гроб»[131]. А финалу рассматриваемого цикла, «Искушению Св. Анто-

ния», присуща ярко выраженная позднеромантическая направленность, что подтверждается и господством берлиозовско-листовского «демонического» колорита, и образными трансформациями главной темы, и функциональной значимостью завершающей части – «центра тяжести» и концепционного итога симфонии (опять-таки малеровский принцип).

Благодаря подобным синтезирующим тенденциям, как правило, неоклассицизм достигает масштабов неотрадиционализма, свободно ориентирующегося в историко-стилевой «панораме» и обогащенного опытом двух поколений авангарда. В качестве магистрального художественного принципа, оппонирующего авангарду, неотрадиционализм объединяет широкий спектр течений – от необарокко до неоромантизма.

Сегодня, когда музыкальная культура неуклонно отдаляется от антропоцентрического видения мира, дальнейшее развитие симфонизма сопряжено с возможностью запечатлеть в памяти и творчески преломить опыт указанного видения, опыт *классического наследия*. Допустимо предположить, что большинство неотрадиционалистских тенденций XX столетия (в отличие от разнообразных «пост-») порождается именно стремлением к диалогу с этим наследием – концентрированным воплощением *опыта культуры*.

Примечания

[1] Цит. по: *Житомирский Д.* Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М., 1964. С. 297.

[2] *Яворский Б.Л.* Избр. труды. В 2 т. Т. 2. Ч. 1. С. 189.

[3] *Асафьев Б.В.* О музыке Чайковского. Избранное. Л., 1972. С. 237.

[4] Там же. С. 238.

[5] Там же. С. 239–240.

[6] Значительность перелома, произошедшего в начале XIX века, подтверждена и современными исследованиями: именно тогда произошел переход от традиционалистского художественного сознания (поэтика стиля и жанра, или, согласно Асафьеву, «эпоха слуг музыки») – к сознанию индивидуально-творческому (поэтика автора) – см.: *Аверинцев С., Андреев М., Гаспаров М., Гринцер П., Михайлов А.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

[7] *Арановский М.* Симфонические искания. Л., 1979. С. 36.

[8] *Холопов Ю.Н.* О понятии «симфонизм» // Б.В. Асафьев и советская музыкальная культура. М., 1986. С. 194.

[9] *Асафьев Б.В.* О музыке Чайковского. С. 239.

[10] *Холопов Ю.Н.* О понятии «симфонизм».

[11] Там же. С. 200.

[12] Там же.

[13] Там же. С. 200–202.

[14] *Асафьев Б.В.* О музыке Чайковского. С. 239.

[15] *Холопов Ю.Н.* О понятии «симфонизм». С. 204.

[16] М. Арановский, сравнивая Четырнадцатую симфонию Шостаковича с откровенно не симфоническими произведениями Свиридова, пишет следующее: «Подход Шостаковича к тексту прямо противоположный. Исходная точка его поисков – собственный замысел музыкального целого, идея, подчиняющая себе слово. Если кредо Свиридова – вначале было слово, то принцип Шостаковича – вначале была музыка» (*Арановский М.* Симфонические искания. С. 236).

[17] Здесь возникает необходимость уточнить: а в романтической симфонической поэме указанное качество симфонизма отсутствует или же проявляется как-то ослабленно, не в полной мере?

[18] *Холопов Ю.Н.* О понятии «симфонизм». С. 202.
[19] *Вагнер Р.* Избр. работы. М., 1978. С. 416.
[20] Цит. по: Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 3. С. 125.
[21] Слово и музыка: Памяти А.В. Михайлова. М., 2002. С. 26.
[22] *Черноморская С.* «Круги ада» С. Слонимского в контексте тенденций программности отечественной симфонии XX века. Дипл. работа (Московская консерватория имени П.И. Чайковского). М., 2004. С. 137, 141.
[23] *Пендерецкий Кш. – Хегенбарт А.* Интервью перед премьерой // Музыкальная жизнь. 1988. № 16. С. 4.
[24] Цит. по: *Холопов Ю.Н.* О понятии «симфонизм». С. 193.
[25] Там же. С. 202.
[26] Там же. С. 203.
[27] Разумеется, за исключением стилевых. Но именно поэтому, находясь в рамках *данного* конкретного стиля (Моцарта, Бетховена, Чайковского), мы не ощущаем никаких пределов в процессе качественных изменений. Иначе протекает развитие в барочной концертной форме, где мысль все же движется *вокруг* главного тезиса.
[28] *Михайлов А.* Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц // Гётевские чтения. 1993. М., 1994. С. 211.
[29] Там же. С. 213.
[30] *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // *Михайлов А.В.* Языки культуры. М., 1997. С. 129.
[31] Там же. С. 131.
[32] Там же. С. 166.
[33] Это произошло, как известно, лишь в самые последние годы жизни И.С. Баха, хотя подавляющая часть музыкального материала Мессы создавалась на протяжении предшествующих десятилетий.
[34] *Асафьев Б.В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков // *Асафьев Б.В.* Избр. труды. В 5 т. Т. 3. М., 1954. С. 186–187.
[35] *Холопов Ю.Н.* О понятии «симфонизм». С. 201.
[36] *Лютославский В.* Беседы с Ириной Никольской. Статьи, воспоминания. М., 1995. С. 108.
[37] *Холопов Ю.Н.* О понятии «симфонизм». С. 204.
[38] Там же. С. 200.
[39] *Чигарева Е.* «О том, чтó в музыке» (по лекциям и наброскам А.В. Михайлова) // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова: Материалы научных конференций. М., 2002. С. 26.
[40] См. об этом: «Музыкальный смысл и его именование». Ростов-на-Дону, 2003.
[41] *Конен В.* Театр и симфония.
[42] *Холопова В.* О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979.
[43] И.Стравинский – публицист и собеседник. М., 1988. С. 35.
[44] *Лист Ф.* Избр. статьи. М., 1959.С. 291.
[45] *Шимановский К.* Избр. статьи и письма. Л., 1963.
[46] В данном случае в поле зрения входят симфонии, начиная с Третьей, в которой мир Брукнера впервые обрел полноту «Всего», а вместе с тем и индивидуально-стилевую неповторимость.
[47] *Михайлов А.В.* Музыка в истории культуры. С. 84.
[48] Там же. С. 83.
[49] Там же. С. 82.
[50] Между прочим, «часы смерти» – также характерный элемент для *завершений первых частей* минорных симфоний: в качестве грозных фатальных ударов они присутствуют в обеих ре-минорных симфониях – Третьей и Девятой.
[51] *Михайлов А.В.* Музыка в истории культуры: Избр. статьи. С. 83.

[52] *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 2. М., 1953. С. 222.
[53] *Стасов В.* Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 1. М., 1974. С. 171.
[54] *Серов А.* Избр. статьи. В 2 т. Т. 1. М.; Л., 1950. С. 164.
[55] *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 2. С. 222.
[56] Цит. по: *Ливанова Т., Протопопов В.* Глинка: Творческий путь. В 2 т. Т. 1. М., 1955. С. 394.
[57] *Серов А.* Избр. статьи. В 2 т. Т. 1. С. 164.
[58] *Глинка М.И.* Записки. М.-Л., 1930. С. 250.
[59] *Серов А.* Избр. статьи. В 2 т. Т. 1. С. 173.
[60] *Левашева О.* Михаил Иванович Глинка. В 2 кн. Кн. 2. М., 1988. С. 86.
[61] *Ливанова Т., Протопопов В.* Глинка: Творческий путь. Т. 1. С. 395.
[62] *Серов А.* Избр. статьи. В 2 т. Т. 1. С. 174.
[63] *Туманина Н.* Музыка Глинки к трагедии Кукольника «Князь Холмский» // М.И. Глинка: Сб. материалов и статей. М.; Л., 1950. С. 234.
[64] Так Н. Туманина называет тему связующей партии.
[65] *Туманина Н.* Музыка Глинки к трагедии Кукольника «Князь Холмский». С. 237, 242, 247.
[66] *Серов А.* Избр. статьи. В 2 т. Т. 1. С. 175.
[67] Цит. по: *Туманина Н.* Музыка Глинки к трагедии Кукольника «Князь Холмский». С. 252.
[68] Там же.
[69] Насколько описание Серова точнее схватывает суть упомянутого антракта как *диалога*, любовного «*дуэта*»! Вероятно, цитируемый комментарий в большей мере излагает содержание соответствующих сцен трагедии, чем дает программное истолкование музыки.
[70] *Туманина Н.* Музыка Глинки к трагедии Кукольника «Князь Холмский». С. 228.
[71] *Ливанова Т., Протопопов В.* Глинка: Творческий путь. Т. 1. С. 395–396.
[72] См.: *Левашева О.* Михаил Иванович Глинка: Монография. В 2 кн. Кн. 2. М., 1988. С. 89.
[73] См. *Ливанова Т., Протопопов В.* Глинка: Творческий путь. Т. 1. С. 396–397.
[74] *Чайковский П.И.* Полн. собр. сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2. С. 223.
[75] *Левашева О.* Михаил Иванович Глинка. Кн. 2. С. 87.
[76] *Чайковский П.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 2. С. 223.
[77] *Ливанова Т., Протопопов В.* Глинка: Творческий путь. Т. 1. С. 399.
[78] *Туманина Н.* Музыка Глинки к трагедии Кукольника «Князь Холмский». С. 247.
[79] *Левашева О.* Михаил Иванович Глинка. Кн. 2. С. 84.
[80] *Серов А.* Избр. статьи. В 2 т. Т. 1. С. 175.
[81] Там же. С. 178.
[82] Там же. С. 175.
[83] Там же. С. 174.
[84] Там же. С. 176.
[85] Цит. по: *Альшванг А.* Чайковский. М., 1970. С. 148.
[86] Цит. по: *Должанский А.* Музыка Чайковского: Симфонические произведения. Л., 1960. С. 14.
[87] Там же. С. 15.
[88] *Туманина Н.* Чайковский. Путь к мастерству: 1840–1877. М., 1962. С. 80.
[89] Цит. по: *Должанский А.* Музыка Чайковского: Симфонические произведения. С. 15–16.
[90] Цит. по: Там же. С. 16.

[91] Там же. С. 19.
[92] Эта же тема позднее будет включена Чайковским в качестве вступления во II часть Первой симфонии «Зимние грезы». Интересно, что музыка, выражающая «стремления Катерины к счастью и любви», помещена в совершенно иной программный контекст: упомянутая часть, написанная под впечатлением видов острова Валаам, называется «Угрюмый край, туманный край». Чувство Катерины оказалось в одном музыкально-смысловом поле с суровой сдержанной красотой северной природы.
[93] *Островский А.* Избр. сочинения. М.; Л., 1948. С. 140.
[94] Там же. С. 134.
[95] Не раз отмечалось родство двух лермонтовских поэм: «Тамары» Балакирева и «Утеса» Рахманинова.
[96] Цит. по: *Фрид Э.* Симфоническое творчество (Балакирева) // Балакирев М.А. Исследования и статьи. Л., 1961. С. 107.
[97] Там же.
[98] Там же. С. 116.
[99] *Балакирев М.А.* Воспоминания и письма. Л., 1962. С. 137.
[100] *Михайлов А.В.* Н.А. Римский-Корсаков и М.А. Балакирев // Николай Андреевич Римский-Корсаков: К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: Сб. статей. М., 2000. С. 81.
[101] *Балакирев М., Стасов В.* Переписка. В 2 т. Т. 1. М., 1970. С. 29.
[102] Цит. по: *Фрид Э.* Симфоническое творчество (Балакирева) // Балакирев М.А. Исследования и статьи. Л., 1961. С. 126.
[103] *Асафьев Б.* (О Балакиреве) // Асафьев Б. Избр. труды. В 5 т. Т. 3. М., 1954. С. 308.
[104] Интересно, что с позиций своего понимания идеального и возвышенного Балакирев критикует прославленную любовную мелодию из «Ромео и Джульетты» Чайковского: «Тут и нега, и сладость любви, и вообще многое, что должно быть очень по душе развращенному немцу Альбрехту. Когда я играю… (здесь дан нотный пример побочной темы. – *К.З.*), мне представляется, что Вы лежите голенький в бане и что сама Артиха Падилла (Дезире Арто де Падилья. – *К.З.*) трет Вам животик горячей пеной душистого мыла. Одно только скажу Вам против этой темы: в ней мало внутренней, душевной любви, а только физическое страстное томленье, даже с чуть-чуть итальянским оттенком» (*Балакирев М.А.* Воспоминания и письма, 146).
[105] Цит. по: *Фрид Э.* Симфоническое творчество (Балакирева). С. 113.
[106] Любопытно, что «Ромео» – еще один берлиозовский сюжет. А программу «Манфреда» Балакирев предназначал для самого Берлиоза, но после отказа французского мастера переадресовал ее Чайковскому. И, что поразительно, Чайковский – не без некоторой борьбы – в общем принял эту программу.
[107] *Фрид Э.* Симфоническое творчество (Балакирева). С. 123–124.
[108] *Балакирев М.А.* Воспоминания и письма. С. 140.
[109] Там же. С. 145.
[110] Не исключено и другое: драматизация русской песни «Во поле березонька стояла» в финале Четвертой симфонии Чайковского могла быть инспирирована сходной направленностью развития указанной мелодии в балакиревской «Увертюре на три русские песни» (при совершенно ином контексте).
[111] Цит. по: *Кремлев Ю.* Шекспир в музыке Чайковского // Шекспир и музыка: Сб. статей. Л., 1964. С. 222.
[112] Там же. С. 226.
[113] *Рахманинов С.* Литературное наследие. В 3 т. Т. 1. М., 1978. С. 236.
[114] Там же.
[115] *Рахманинов С.* Литературное наследие. В 3 т. Т. 2. М., 1980. С. 167.
[116] *Рахманинов С.* Литературное наследие. Т. 1. С. 521.

[117] Там же. С. 521.
[118] *Соловцов А.С.* В. Рахманинов: (Очерк жизни и творчества.) 2-е изд., доп. М., 1969. С. 134.
[119] *Брянцева В.С.* В. Рахманинов: (Монография.) М., 1976. С. 152.
[120] *Келдыш Ю.С.* В. Рахманинов // История русской музыки. В 10 т. Т. 10А: Конец XIX – начало XX века. М., 1997. С. 100.
[121] *Чехов А.* На пути // Чехов А. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Т. 5. М., 1985. С. 473.
[122] Там же. С. 474.
[123] Там же. С. 475.
[124] Там же. С. 477.
[125] Упомянутая тенденция с особой наглядностью прослеживается в замысле штокхаузеновского цикла «Звук», состоящего из 24 «часов». По мнению композитора, «Звук» можно сравнить с традиционным распорядком католических монастырей прошлого, где каждому часовому отрезку суток, как правило, соответствовали определенные песнопения и молитвы.
[126] Цит. по: *Савенко С.* Мир Стравинского. М., 2001. С. 51.
[127] *Ансерме Э.* Статьи о музыке. Воспоминания. М., 1986. С. 146.
[128] Там же. С. 141.
[129] См.: *Лютославский В.* Беседы с Ириной Никольской. Статьи. Воспоминания. М., 1995. С. 108.
[130] *Ансерме Э.* Статьи о музыке. Воспоминания. С. 148.
[131] Естественно, речь идет лишь о «доминантных» стилевых ориентирах.

МИФОЛОГИЗАЦИЯ МУЗЫКИ

Мифология музыки по Лосеву

Философия музыки, созданная Лосевым, впервые предложила последовательно рациональное обоснование древнейшей интуиции о связи музыки с высшим, божественным миром. Между тем, не довольствуясь определением самого феномена музыки, являющим ее сокровенный смысл, Лосев постоянно размышлял и о другом: чтó музыка говорит человеку и как она аккумулирует в себе внемузыкальные смыслы. Он неоднократно подчеркивал ограниченность собственно философского подхода к музыке, нуждающегося в дополнении мифологией. Необходимость указанного дополнения обусловливалась той исходной гносеологией, о которой говорилось выше – в первом разделе настоящей работы. Воспринимая музыку не как игру чистых абстрактных форм, но как интенсивнейшую мысль о мире, человеке и о Боге, мы неизбежно выйдем за пределы музыкальной сущности как таковой. Ее понимание закономерно явится процессом творческого постижения – *именования*, или, согласно Лосеву, создания «музыкальных мифов» (поскольку миф и есть «развернутое магическое имя»). Подчеркнем еще раз: именование и создание музыкального мифа знаменуют творческое возвращение к тем предметным сущностям реального мира, которые подверглись, с одной стороны, идеализации, а с другой – гилетической меонизации в музыкальном числе.

Так, ранний «Очерк о музыке» завершается мифом о Пятой симфонии Бетховена и Гимном возлюбленной. Ярчайший образец лосевской музыкальной мифологии представлен в работе «Мировоззрение Скрябина», содержащей, наряду с объективным анализом, крайне эмоциональные и субъективные оценки. Лосев резко критикует гипертрофированный индивидуализм романтической культуры, достигающей предельного выражениия в творчестве Скрябина и переходящий в свою противоположность.

«Музыкальные мифы» Лосева – мифы подчеркнуто романтические. Они утверждают фундаментальные положения философии музыки Лосева, будучи при этом так или иначе соотнесенными с чуждым Лосеву идейным контекстом, явно далеким от христианства.

Приведем выдержку из «мифа», посвященного Лосевым величайшему шедевру музыкальной классики: «...Бог, ослепший и ставший миром с его тайной судьбой; до сих пор окаменелый мир – ставший с этого момента страдающею плотью распятого Бога; клубящаяся масса Времени и перебои мировых волн; бездна Вечности, напряженная и суженная

до индивидуальности и особенности; трагическое претворение этого индивидуального обратно в Необходимость и море небытия, в бытие вечной Безликости. Такова словесная транскрипция мудрых вещаний первой части Пятой симфонии Бетховена»[1].

Особого внимания заслуживает фрагмент «Музыка как предмет логики», озаглавленный «Музыкальный миф». Намеренно мистифицируя читателя, Лосев характеризует данный фрагмент как «...перевод, сделанный... из одного малоизвестного немецкого писателя... достаточно глубоко понимающего сущность музыкального искусства» — и дистанцируется от вводимого текста: «Что касается лично меня, то мне теперь довольно чужды эти безумные восторги юных лет.... Отвечать... за весь этот бред я, конечно, совершенно не берусь...»[2] Отсылка к «малоизвестному немецкому писателю», разумеется, не может ввести нас в заблуждение. Многие важнейшие, ключевые идеи «Музыкального мифа» прямо совпадают с положениями основной части лосевской работы (даже текстуально, несмотря на избираемый более свободный жанр) — таким образом, авторство Лосева в данном случае несомненно. Столь же очевидны теснейшие связи «музыкального мифа» с немецкими текстами XIX века, от Новалиса и Гофмана до Ницше[3].

Предвосхищая резонный вопрос — зачем «весь этот бред» включен в «музыкально-логический» трактат? — Лосев поясняет: не довольствуясь «отвлеченной мыслью» и «точной феноменологией музыки», он хочет «...задержать внимание читателя на несколько новом изложении сущности музыки, привлекая уже существенно иные, а именно чисто *мифологические* точки зрения»[4]. Для Лосева бесспорной вершиной развития музыки, величайшим расцветом последней является романтизм XIX столетия; вот почему картина самоосмысления музыкальной стихии преподносится именно с позиций того мировоззрения, которое фактически инспирировало упомянутый расцвет. В примечаниях к названному разделу говорится, что «немецкий писатель» стремился представить образец мифа, адекватного музыке любой эпохи, однако *сам Лосев* хорошо понимает «относительность» и неполноту рассматриваемого текста: «Автор приведенных отрывков пытался дать миф, общий для всякой музыки, хотя это и не удалось ему сделать вполне, так как слишком заметна в нем склонность к определенной линии — Бетховен, Вагнер, Лист, Скрябин. Все это, однако, должно явиться только образцом»[5].

В «Музыкальном мифе» вымышленный «автор» представляет собственную методологию следующим образом: «Узрение существа музыки при посредстве естества женского и безумия артистического...»[6] «Безумие артистическое», по словам Лосева, «теперь довольно чуждо» ему — решительно отделено от *трезвого* лосевского взгляда. Процитируем некоторые фрагменты, к этому «безумию» апеллирующие: «Между Богом и миром распята душа. Не может вместить две бездны. Но должно, дано, предречено совместить. Должно наступить обручение Бога и мира. Должна водвориться имманентность Бога и мира. Болями рождений нового Бога-Мира захвачена душа. Должно свершиться великое чудо обожествления мира и омирения Бога. И вот, свершается! Абсолютное Бытие музыки есть одинаково бытие мира и Бога. Сладостная

мука и томление мировой Воли и Хаоса есть томление божественное. Мучения и воздыхания Тьмы, сладостной и полной ужасов, есть жизнь Абсолютного... В музыке нет небожественного. В чистом музыкальном Бытии потонула бездна, разделяющая оба мира. Музыкально чувствовать — значит не знать отъединенности Бога и мира. Музыкально чувствовать — значит славословить каждую былинку и песчинку, радоваться жизни Бытия, — вне всяких категорий и оценок. Есть что-то языческое в музыкальных восторгах души. Есть что-то аморальное и биологическое... в безумиях музыкального чувства. Жить музыкально — значит молиться всему... Так жить — значит управлять Вселенной, имманентно присутствуя в каждой монаде стремящихся струй Бытия»[7]. Перед нами — фактический аналог скрябинского самообожествления! Только здесь оно представлено в чуть более осторожных и завуалированных выражениях.

Прослеживается несомненная связь между тремя текстами Лосева, в которых соединению «естества женского и безумия артистического» отведена ключевая роль. Во-первых, это завершение «Очерка о музыке» (1920), состоящее из «мифа» о Пятой симфонии Бетховена и «Песни к Возлюбленной». Здесь романтическое «узрение существа музыки» преподносится читателю от лица самого Лосева. Во-вторых, это работа «Мировоззрение Скрябина» (1919—1921), где названный музыкальный миф, получивший именно у Скрябина предельное выражение и оказавший решающее влияние на лосевскую концепцию, подвергается беспощадной критике и предается анафеме.

В третьих, максимально полный «вариант» музыкального мифа (в данном случае подразумевается музыка вообще) — без отграничения от «Песни к Возлюбленной», наблюдаемого в указанном «Очерке...», но в тесном переплетении с ней — изложен на страницах трактата «Музыка как предмет логики» (1920—1925; раздел, включающий «Музыкальный миф», относится к 1924 году). Здесь Лосев, о чем говорилось выше, намеренно «дезавуирует» собственное авторство, однако считает необходимым включить в свою работу упомянутый фрагмент, признавая, очевидно, его «какую-то тайную правду» (по аналогии со Скрябиным).

Заслуживает внимания постоянное присутствие в лосевских музыкальных мифах романтического образа превозносимой, обожествляемой Возлюбленной, а у Скрябина — подчеркнуто эротическое отношение ко всей Вселенной. Отмеченное совпадение, разумеется, не случайно: «естество женское», любовь, обожествляемая и возводимая в Абсолют, — существенная часть мифотворчества эпохи романтизма. Эта линия развивается Лосевым в художественно-философской прозе 1930-х годов («Встреча», «Трио Чайковского»), нередко трансформируясь вплоть до гротеска (роман «Женщина-мыслитель»).

Согласно Лосеву, «абсолютная» музыка Бетховена и романтиков (так страстно любимая им на протяжении всей жизни!) есть плод гипертрофированной утонченности творящего субъекта, склонного мыслить себя в качестве центра мироздания. Следует подчеркнуть, что новоевропейский антропоцентризм критикуется Лосевым с позиций и христианства («Мировоззрение Скрябина»), и гротескно преломляемого

социалистического коллективизма («Встреча»), а в романе «Женщина-мыслитель» – с обеих позиций. Именно поэтому столь противоречива героиня романа, пианистка Радина, символизирующая «больную» культуру (облик упомянутой героини формировался под впечатлением от выступлений Марии Юдиной).

Однако божественность глубинных истоков музыки предопределяет возможность создания великих творений даже «больной» личностью в условиях «больной» культуры. Методологическим основанием для рассуждений на данную тему в повести «Трио Чайковского» становится диалектика соотношений музыкального искусства с Абсолютом. Согласно Лосеву, «если говорить о музыке как внутрибожественном самоощущении, то этим нисколько не затрагивается проблема самого Абсолюта. Абсолют, по самому понятию своему, разумеется, есть нечто, бесконечно превосходящее всякое человеческое самоощущение. Музыка дает внутрибожественную абсолютную жизнь не в смысле буквального ее воспроизведения, не в смысле ее субстанциальной абсолютности, но в смысле соответствующего перспективного сокращения, т.е. в смысле некоего образа, повторяющего лишь соотношения, а не абсолютные размеры. Ведь в капле воды отражается все солнце... Но это не значит, что капля воды имеет размеры солнца... Музыка дает внутрибожественное самоощущение именно в образе такого смыслового сокращения, приличествующего конечному по сравнению с бесконечным»[8].

В данной ситуации «перспективное сокращение» Абсолюта, о котором говорит Лосев, следует понимать не столько в количественном, сколько в качественном плане. Ведь Абсолют как высшая религиозная ценность порой интерпретируется не христиански-духовно, представая в том или ином конкретном социально-историческом снижении – например, языческом (магическом и материально-пластическом), субъективистском или каком-нибудь еще аспекте. Толкование Абсолюта в европейской культуре Нового времени – быть может, одна из наиболее драматичных проблем для философии музыки Лосева, что заслуживает специального рассмотрения.

На страницах художественной прозы Лосева дважды – в повести «Трио Чайковского» и романе «Женщина-мыслитель» – прямо сопоставляются музыка и молитва. Тяготение Лосева к соответствующим параллелям выглядит вполне закономерным. По мнению философа, речь идет о совершенно разных проявлениях *одной* сущности – двух типах восторга (или экстаза), двух способах проникновения человеческого сознания в область сверхмыслимого и сверхпредметного. Иначе говоря, музыка относится к другим искусствам, как бессловесная, «умная» молитва исихастов – к обычной словесной молитве. При этом два упомянутых типа восторга (или экстаза) настолько же далеки друг от друга, насколько различны породившие их типы культуры. Лосев подчеркивает, что в условиях средневековой культуры и безраздельного господства объективно-личностного Абсолюта (т.е. христианского Бога) человеческое приятие божественных ценностей может осуществляться только посредством молитвы. Сообразно описываемым условиям, и музыка, не претендуя на самодовлеющее и самодостаточное бытие, как бы рас-

творяется в молитвенном настроении. Позднее, в европейской культуре Нового времени, где объективный Абсолют все более схематизируется и обезличивается, абсолютизации же подвергается человеческий субъект, мы наблюдаем прямо противоположное: место религиозного молитвенного экстаза занимает светский *музыкальный восторг* как особая форма постижения Абсолюта[9].

По сути, Абсолют – независимо от того, что вкладывает человек в данное понятие, – является «трансцендентальным принципом восторга»; конкретная форма реализации упомянутого принципа определяется содержанием Абсолюта. Согласно Лосеву, новоевропейская «музыка предполагает абсолютизацию человеческого субъекта, а так как невозможно ограниченному и смертному человеческому субъекту стать всерьез Абсолютом, то из актуального Абсолюта... содержащего бесконечность всех конечностей в одной точке, она становится потенциальным Абсолютом, вечно ищущим и становящимся Абсолютом»[10]. Вот почему новоевропейская музыка, будучи исконно воплощением сверхразумной сферы чисел и бесплотных сущностей, в контексте антропоцентрической культуры XVII–XIX веков все более и более тяготеет к «человеческому» (даже «слишком человеческому»), – ведь сам Абсолют имманентизируется человеческому сознанию. Столь же закономерно и другое: высшей формой духовной деятельности для «абсолютизированного субъекта» является не молитва, а погружение в «слишком человеческие» сферы – «чистое искусство», «абсолютную музыку».

Впрочем, по Лосеву, молитвенный восторг неизмеримо выше какой бы то ни было музыки, да и любого искусства. Лосевский герой в «Трио Чайковского» (по сути, alter ego автора) говорит: «Что делать, если мы не монахи[11], если нам не суждены умные восторги отшельников и подвижников? <...> Вот тут-то музыка и является нашей утешительницей... С теми пояснениями, уточнениями и оговорками, которые я высказал, музыкальный восторг является чистейшим, совершеннейшим достижением культуры, наиболее положительным и ценным, что дала Западная Европа в Новое время»[12].

Грешно ли христианину слушать Скрябина?

В «Поэме экстаза» Скрябина нет никакого сатанизма,
а только один сплошной До мажор.

Ю. Холопов (из лекции)

В ранней работе А. Лосева «Мировоззрение Скрябина» (1919–1921) дан обстоятельный анализ философской концепции композитора, рассматриваемой в качестве закономерного итога, «наивысшего напряжения западноевропейской мысли и творчества и вместе – конца ее»[13].

На страницах названной работы скрябинское философствование характеризуется как уникальный синтез языческого космизма (с присущей ему имманентностью Бога и мира), христианского историзма (апокалиптика истории, замысел Мистерии – акта всеобщего преображения) и

новоевропейского индивидуализма в его самой крайней форме (солипсизм, переходящий в обожествление своего «Я»).

В заключительном разделе, не соглашаясь с протоиереем В. Некрасовым, произносившим слово в день похорон Скрябина, Лосев пишет: «Конечно, христианин молится за всех и за Скрябина будет молиться в особенности, и никакой христианин не решится сказать наперед, примет ли Бог его в «царство вечной красоты» или нет. Но и христианин, и нехристианин должны ясно и отчетливо сказать, что Скрябин, конечно, не христианскому Богу служил своими художественными взлетами и его «небесная высь» была не та, куда уповают войти христиане <...>. Христианину грешно слушать Скрябина, и у него одно отношение к Скрябину – отвернуться от него, ибо молиться за него – тоже грешно. За сатанистов не молятся. Их анафематствуют»[14].

Работа Лосева посвящена *мировоззрению* Скрябина – а тот факт, что оно резко расходится с христианским, общеизвестен и не вызывает никаких сомнений. Сомнения возникают по другим поводам: заключение статьи (главное из которого мною процитировано) воспринимается скорее как неожиданный *эмоциональный взрыв* (впрочем, возможно предположить – целенаправленно и виртуозно воссозданный), чем логически обоснованный вывод. В самом деле: «христианин... за Скрябина будет молиться в особенности» – и вдруг: «молиться за него (Скрябина. – *К.З.*) – тоже грешно». Далее, явно «перехватывает через край» инкриминирование Скрябину сатанизма. Наконец, представляется наиболее важным и предельно спорным приговор: «Христианину грешно слушать Скрябина», – поскольку здесь речь идет не только о мировоззрении, но и *о музыке*. Безусловно, приведенный отрывок содержит ряд высказываний, несовместимых друг с другом в рамках лосевской системы мысли. Можно, конечно, придерживаться точки зрения, что Скрябин – совершенно никчемный композитор и бездарность, – тогда бы никаких противоречий и не возникало. Однако Лосев, напротив, был непререкаемо убежден в гениальности Скрябина, с исключительной силой воплотившего закономерный этап исторического развития человеческого духа («Музыкой Вагнера и Скрябина живем мы потому, что теперь, в нашей так называемой земной жизни, как раз сгустились над нашей головой мировые тучи, и настоящая мировая действительность, являя собою высшую форму разобщенности и иррациональной мглы, как раз рождает эту темную, иррациональную и мучительно-сладкую музыку»[15]).

Учитывая все сказанное, невольно останавливаешься перед проблемой «гения и злодейства»; причем Лосев фактически подводит к гораздо более значительному и страшному противоречию, нежели то, которое звучит в вопросе пушкинского Сальери («...и не был / Убийцею создатель Ватикана?»). Теперь уже не художник – творец шедевров, а само *гениальное искусство* якобы может нести зло и быть грехом. Но, с другой стороны, по Лосеву, искусство (и в первую очередь музыка) так или иначе отражает жизнь Абсолюта («внутрибожественную жизнь»).

Второе противоречие: если гениальное художественное творчество несовместимо с христианской религией, то, следовательно, либо пер-

вое, либо второе – ограниченно и несовершенно. Конечно, найдется множество людей, взявшихся бы – охотно и без затруднения – разрешить это противоречие (в зависимости от мировоззрения). Однако для Лосева христианство есть Абсолютная мифология и абсолютная истина во всей ее полноте, и философ, следуя своей вере, прямо и определенно говорит: слушать Скрябина – грех. Музыка же, тем не менее, остается гениальной, продолжая претендовать на абсолютность и *истинность в самой себе*. Допустимо предположить, развивая мысль Лосева: гениальное искусство может быть несовершенным и ограниченным, если опирается на ту или иную относительную мифологию – ограниченное мировоззрение. Не берусь разрешить данный вопрос применительно к искусству в целом, но о музыке, оставаясь в пределах философской системы Лосева, с полной определенностью надлежит сказать следующее: чистая музыкальная стихия, оперирующая сверхпонятийными, числовыми смыслами (эйдосами), находящимися к тому же в состоянии «взаимной слитости» и становления – сплошности, нерасчлененности, не содержит в себе никакой мифологии (поскольку мифология – система конкретных образов и понятий), музыка находится *над* любой мифологией и никогда не опускается до степени конкретности последней[16]. Процитирую выдержки из трактата «Музыка как предмет логики»: «Музыкальная *истинность* есть не нуждающееся ни в каком другом основании *самоутверждение* общей музыкальной идеи, неизменно становящейся как *живое самопротиворечие*»; «в чистом музыкальном бытии не может быть большей или меньшей обоснованности, но существует бóльшая или меньшая музыкальность, т.е. бóльшая или меньшая степень бытия музыки, большая или меньшая напряженность музыкальности»; «музыка убеждает и действует не какой-нибудь нормой или законом, но исключительно силой (т.е. силой музыкальности)»[17].

Конечно, нельзя полагать, будто музыка вообще ни в коей мере не определяется мировоззрением. Во-первых, она отражает самые общие представления человека о мире через тот или иной вид *пространственно-временной* организации, воссоздает структурную, пространственно-временную модель мировоззрения *в чистом виде*, без конкретно-понятийного наполнения. Подобные модели – слишком универсальны, они связаны с определенными историко-культурными эпохами (например, Античностью, Средневековьем, Ренессансом и т.д.), не содержат специфически религиозных моментов.

Во-вторых, специфика некоей религии может вполне определенным образом влиять на *характер развития* музыкального искусства в целом, поскольку влияние такого рода распространяется и на фундаментальные мировоззренческие принципы, и на трактовку личности. Известно, что там, где утвердилось христианство, приведшее в итоге к раскрепощению личности (как образа и подобия Бога), наблюдалась интенсивная динамика роста всех сфер культуры (науки, техники, искусства), следствием чего явилась, помимо прочего, бурная эволюция музыкального мышления и языка, а в конечном счете – выход за рамки традиционализма. Однако никакие конфессиональные особенности, соотносимые с понятийным слоем, не могут по своей природе запечатлеться в чистой музыкальной сущности.

В-третьих (и это наиболее ощутимый момент), музыкальный смысл связывается с религией (мифологией, мировоззрением) через традиции *именования* культовой музыки, действующие в рамках той или иной национальной культуры определенного исторического периода.

Итак, согласно лосевской феноменологии музыки, чистая музыкальная сущность не способна содержать в себе нечто специфически христианское или антихристианское, атеистическое или сатанинское. Вот почему и в сущности *музыки* Скрябина не может заключаться чего-либо враждебного христианской вере. Сам Скрябин, допустим, был еретиком или еще хуже, но его музыка в силу собственной природы обладает уникальным потенциалом *самоочищения* и – не исключено – *самоискупления*.

Сформулировав данные принципиальные соображения, посмотрим все же, какие конкретные обвинения предъявляет Лосев Скрябину. Их можно разделить на две группы: 1) обвинения, порождаемые внемузыкальными, мировоззренческими и программно-литературными моментами (наиболее внешними слоями именования музыкального смысла); 2) критику самой музыки Скрябина.

Среди лосевских обвинений первой группы наиболее существенными представляются следующие: а) обвинение Скрябина в садизме и мазохизме – со ссылкой на заключительные строки поэтического текста «Поэмы экстаза» («Что угрожало – / Теперь возбужденье, / Что ужасало – / Теперь наслажденье» и далее); б) в языческом поглощении личности бытием, языческом же отождествлении мира и Бога и, как следствие, в демонизме, то есть обожествлении зла; в) в самообожествлении; г) в сатанизме: «В скрябинском экстазе много нечистого и сатанинского, много самоотдания черной бездне и ее жрецам. Так гласит «Песня – Пляска падших»: «Черной крови дышим смрадом, / Рвемся к мерзостным усладам...»[18], и т.д.

По поводу «садизма» и «мазохизма» Скрябина следует заметить, что Лосев переносит на автора специфические качества, присущие созданным им художественным образам, – исходя из этого, можно было бы обвинить в очень многих грехах, например, Данте или Гёте. Аналогичная подмена совершается и в связи с «сатанизмом» (применительно к цитированной «Пляске падших»). Правда, с последним дело обстоит сложнее: некоторые высказывания Скрябина, его богоборчество и самообожествление как будто могут служить основанием для подобного обвинения. Причины соответствующей метаморфозы религиозного сознания (а конкретно – христианской идеи обожения человека) у Скрябина будут рассмотрены чуть позже; сейчас ограничусь лишь констатацией: скрябинскому богоборчеству присущи иные природа и почва, нежели сатанизму, – оно сродни трагическому богоборчеству Ницше (о последнем справедливо пишет В. Бычков: «...не путем ли Христа шел этот безумец, называвший себя Антихристом?..»[19], и далее: «Может быть, Ницше был единственным истинным христианином в своей парадоксальной вере в человека и его возможности?..»[20]. Впрочем, указанный взгляд на Ницше весьма распространен и отнюдь не нов – в том же духе рассуждал еще А. Белый).

Однако Ницше с его идеей «сверхчеловека» способен возбудить значительно более резкое неприятие, чем Скрябин, стремившийся (вопреки форме его высказываний) не к эгоцентрическому утверждению своей гордыни, а к свету, всекосмической любви, радости и свободе – через собственное творчество. Лосев отмечает, что в скрябинском солипсизме «...нет противоречия с космизмом и универсализмом... Само «Я» – космично и универсально; в нем все Божество и весь мир – с космосом и хаосом». Кроме того, «...в самом конце своей жизни Скрябин проповедовал уже другое *Я* и даже сам называл свой индивидуализм соборностью»[21]. Однако философ склонен недооценивать упомянутый важный поворот в мировоззрении Скрябина: «Но это, конечно, только начало нового периода в творчестве; то же, что нам известно, есть исключительный солипсизм...»[22]

В целом необходимо учитывать следующее: резкость, порой хлесткость характеристик (словно доводящих ту или иную анализируемую тенденцию до предела) вообще активно используются Лосевым в качестве литературного приема – достаточно обратиться к «Диалектике мифа» или лосевской философско-художественной прозе. Например, С. Прокофьев у Лосева – «мистический онанист» (из письма к М. Юдиной[23]). Нужно ли с этим полемизировать? Скажу только, стремясь направить рассуждения читателя в нужное русло при попытке постичь смысл столь экзотичного определения, что в другом письме Лосев утверждает: «Прокофьев лишен всякой мистики»[24].

Вернемся, однако, к более важному вопросу: отчего, если не от сатанинской гордыни, сформировалось у Скрябина мировоззренчески обосновываемое самообожествление? В работе «Мировоззрение Скрябина» содержится блестящий анализ философских и религиозных истоков скрябинской мысли; при этом, однако, остается не раскрытым вопрос о внутренних психологических предпосылках данного явления, а именно, как оказался возможным и приемлемым для Скрябина столь необычный и даже чудовищный путь мышления?

Ответ заключается, прежде всего, в том, что Скрябин был гениальным композитором, который довел до логического конца, до предела (а значит, по законам диалектики, и до самоотрицания) принципы романтического мироощущения и творчества. В романтизме (в свою очередь, явившемся кульминацией новоевропейской антропоцентрической культуры) возвеличивание и даже обожествление искусства неизменно выступало существенной, устойчивой тенденцией. Другая основополагающая черта романтизма – абсолютизация человеческой индивидуальности, субъекта. А для объединения двух названных черт в романтическом мироощущении также имелась предпосылка: это зыбкость, неустойчивость грани между художественным и реально-жизненным. Еще Шуман, заметивший, что «законы искусства и законы морали одни и те же», был ярчайшим примером в данном отношении (вспомним его «Давидово братство», причудливо сочетавшее действительность с фантазией). «Чистое искусство» романтиков стремилось преодолеть собственные рамки, охватить и впитать в себя всю окружающую жизнь (впечатляющий образец – Новалис, многими своими рассуждениями прямо

предвосхитивший Скрябина). Нетрудно представить, что соединение трех отмеченных особенностей и их синтез, доведенный *до предела,* с неумолимой логической *закономерностью* влекли романтического художника к мысли: «Я – бог». Впрочем, в подобных высказываниях Скрябина присутствовала значительная доля артистически-наигранного, переплетающегося с философско-умозрительным. У скрябинского солипсизма обнаруживаются откровенно художественные корни: творец художественного мира есть и создатель Вселенной.

Кроме того, Скрябин как композитор-романтик должен был и *жить музыкально*, проецируя природу музыки и музыкального творчества на окружающую действительность. И он, несомненно, ощущал специфику музыкального бытия, которую позже сформулировал Лосев: слитость и взаимопроникновение всего, в том числе Бога и мира, добра и зла, радости и страдания, человека и мира, человека и Бога. Весь мир воспринимался Скрябиным в свете музыки; отсюда проистекали и музыкально-мистериальный мессианизм, и самообожествление, и язычество, и демонизм (вследствие упомянутого взаимопроникновения, присущего музыке).

Нужно иметь в виду, что очень похожие характеристики музыкальных произведений адресовались Лосевым не только Скрябину. Вот выдержка из «мифа», созданного Лосевым о популярнейшем шедевре музыкальной классики: «...Бог, ослепший и ставший миром с его тайной судьбой; до сих пор окаменелый мир – ставший с этого момента страдающею плотью распятого Бога; клубящаяся масса Времени и перебои мировых волн; бездна Вечности, напряженная и суженная до индивидуальности и особенности; трагическое претворение этого индивидуального обратно в Необходимость и море небытия, в бытие вечной Безликости. Такова словесная транскрипция мудрых вещаний первой части Пятой симфонии Бетховена»[25].

Лосев создает собственный миф, опираясь на традицию романтического мышления о музыке (в том числе – мифотворчество Скрябина), а значит, и на традицию *мышления о мире музыкой*. Главное, непреходящее и универсальное в рассматриваемой традиции – убеждение в сверхпредметности музыкальных смыслов, в их «слитости» и «взаимопроникнутости». Поскольку же романтическая музыка мыслит об Универсуме, то вполне возможно (хотя и *не обязательно*) трактовать музыкальную слитость названных смыслов и как «языческое» единение Бога и мира, что вполне соответствует имманентизму немецкой философии начала XIX века (Шеллинг, Гегель) и вытекающей отсюда трактовке христианства. Свойственная музыке принципиальная взаимопроникнутость Света и Тьмы, усиливаемая характером романтического сознания (с присущей ему универсальной иронией), является весьма подходящей почвой для развития представлений о демонизме музыки (С. Кьеркегор, Т. Манн в «Докторе Фаустусе»), что лишь *оттеняет* ее исконную небесную сущность и фиксирует реальную *сложность* бытия музыкального искусства, отражающую неблагополучие и кризисность ситуации в культуре. По такому пути *до конца* прошел Скрябин, обращаясь при именовании собственной музыкальной деятельности к достижениям современной ему

западной мысли (помимо прочего – к солипсизму) и порой не улавливая тонких различий между метафизическим и гносеологическим солипсизмом (это наглядно показывает Лосев)[26]. Именуя свое творчество, Скрябин хотел подчеркнуть его вселенский характер, но тем самым, как ни парадоксально, заземлял (опредмечивал) смысл данного творчества: ведь меонально-гилетическая стихия музыки, с ее тотальной слитостью и понятийной неразличимостью, отнюдь не требует ссылок на взаимопроникнутость неких *конкретных* смыслов (например, Бога, человека и мира), подобное «требование» выдвигается только определенной традицией именования и определенным культурно-мировоззренческим контекстом. Скрябин, следуя логике эволюции западноевропейской культуры (в ее русском варианте), стал закономерной жертвой упомянутой эволюции (не искупительной ли?). Судьбу Скрябина я бы сравнил с судьбой Платона, о которой о. Александр Мень писал так: «Но для памяти Платона неуспех его (речь идет о практическом воплощении платоновской теории идеального государства. – *К.З.*), пожалуй, был благом. Если бы сиракузский правитель действительно установил платоновский режим, то философ оказался бы в числе исторических преступников. В сознании человечества он жил бы не столько великим идеалистом, сколько основателем жестокого деспотического строя. И без того уже на его образ навсегда легло темное пятно, которое не могут смыть никакие ссылки на добрые побуждения Платона»[27]. Скрябин, если бы внезапно не умер и осуществил свой план «Мистерии», конечно, преступником бы не стал – скорее лжемессией, жалким и смешным. Музыкальные же фрагменты, им написанные в соответствии с данным планом, – это *только* музыка (чистая или программная), запечатлевающая *художественные* образы и не претендующая на захват внехудожественной сферы.

Иное дело – проект мистерии, о чем вполне определенно высказался С. Булгаков: «Если рассматривать ее идею как творческую мечту, идеальную проекцию, она символически выражает недосягаемое в искусстве софиургийное устремление (и *так* истолковала ее нежданная смерть). Если же видеть здесь «проект» чуда, совершаемого искусством, причем самому художнику усвояется роль теурга или мага, тогда приходится видеть здесь типичный подмен софиургийной задачи эстетическим магизмом, причем соблазн лжемессианизма ведет к человекобожию и люциферизму (не без явного влияния теософических идей)»[28]. Пока музыка остается в границах искусства и не пытается распространить свои композиционные принципы на реальную жизнь, сущность этой музыки не может составлять никакая мировоззренческая система, выраженная в конкретных понятиях, никакой религиозный миф, – им под силу сформировать только наиболее *поверхностный слой музыкального именования*. Вот почему музыка, в принципе, не бывает ни еретической, ни сатанинской, но лишь *бездарной*, поскольку единственная «ересь» в музыке – недостаток Божьего дара, Божественной энергии, преобразующей хаотическую материю. Данное положение всецело подтверждается культурно-исторической практикой: в частности, музыка масона Моцарта ныне воспринимается как органическая часть христианской

культуры, а его мессы и Реквием исполняются в христианской (католической) церкви. Именно поэтому протоиерей В. Некрасов, представитель Церкви и ее соборного сознания, сказал о Скрябине: «Помолимся же, да воспарит его светлый дух к Богу, Которому он служил своими художественными взлетами в надземную высь, и, как на крылах серафимских, нашими молитвами да вознесется его душа в царство вечной красоты и там, в небесной гармонии ангельских славословий, да найдет она полное удовлетворение своим земным не достигнутым вполне устремлениям, а с ним истинное для себя счастье и нескончаемую радость безмятежного покоя»[29].

Лосев пытается спорить с процитированными словами (о чем говорилось выше), но через несколько лет сам сформулирует принципиально важный тезис: «Чтобы *музыкально* понять музыкальное произведение, мне не надо никакой физики, никакой физиологии, никакой психологии, никакой метафизики, а нужна только сама музыка, и больше ничего»[30].

Посмотрим, как же Лосев слышит и понимает Скрябина *музыкально,* или, точнее, что философ считает нужным выделить в рассматриваемой работе из личных музыкальных впечатлений от Скрябина. «Из романтизма взят у него (Скрябина. – *К.З.*) Шопен, из Шопена – максимальное аристократическое утончение, из этого последнего – будуарная сонливость и дамские капризы»[31]. Бесспорное в первой своей части, приведенное высказывание вместе с тем содержит явное лжеименование не только скрябинской, но и шопеновской музыки (впрочем, достаточно распространенное в XIX – начале XX века: вспомним, как в балакиревском кружке, по воспоминаниям Н. Римского-Корсакова, «...Шопен приравнивался... к нервной светской даме»[32]). Далее к шопеновскому влиянию прибавляются листовское и вагнеровское: «Утонченный разврат объединил Шопена и Листа в Скрябине. Будуарная философия соединилась с чертовщинкой, и благородный романтический демонизм и фантастика Листа стали значительно бóльшим развратом, смрадом и богохульством...»; «Скрябин же как раз в том и состоит, что, взявши отдельные струи романтической музыки, оторвавши их одну от другой, бесконечно усиливши и усложнивши, а часто чудовищно извративши и развративши каждую из них, дает ослепительный синтез Шопена, Листа и Вагнера»[33]. И, наконец, читаем следующее: «Слушая Скрябина, хочется броситься куда-то в бездну, хочется вскочить с места и сделать что-то небывалое и ужасное, хочется ломать и бить, убивать и самому быть растерзанным»[34]. Допустить, чтобы *музыка* Скрябина (помимо его чудовищных идей) могла действительно вызвать такую реакцию, – очень трудно. Однако, при всей странности и предельном субъективизме приведенной оценки, она вряд ли является совершенно «случайной». Ощущение разврата, нарушения общепринятых норм, призыв к насилию должны были ассоциироваться у Лосева с музыкой Скрябина только по причине новизны скрябинских музыкально-выразительных средств, еще не обретших собственные имена в новой системе мышления и воспринимавшихся сквозь призму традиций (так, отсутствие привычной консонирующей тоники в поздних сочинениях композитора, вероят-

но, казалось Лосеву верхом беспорядка, «развратом» в плане отсутствия хоть сколько-нибудь опознаваемых музыкальных *устоев*). Здесь позволительно усматривать нечто похожее на отношение к новой музыке со стороны Н. Метнера, слышавшего в джазе «порнографию», а в произведениях Р. Штрауса – издевательство над великими святынями искусства.

Кроме того, резкие выражения Лосева по адресу Скрябина заключают в себе немалую долю риторической преувеличенности. Ведь Лосев, провозгласивший, что христианину грешно слушать скрябинскую музыку, на протяжении всей своей долгой жизни, будучи не просто христианином, а монахом, продолжал «грешить» – слушать сочинения Скрябина.

Но тогда возникает очередной – теперь уже последний – вопрос: для чего Лосеву понадобились вышеперечисленные преувеличения и резкости? Мне кажется, в лице Скрябина Лосев критиковал ту линию в культуре и искусстве, которая для самого философа была родной, определяющей его эстетические ориентиры и стиль мышления; он критиковал не только Скрябина как «наивысшее напряжение западноевропейской мысли и творчества»[35], но и часть собственной души – причем очень существенную. Лосевская критика Скрябина есть, в первую очередь, самокритика уходящей романтической эпохи, самобичевание индивидуализма, лежавшего в ее основании. Для Лосева гибель названной линии в культуре стала личной драмой – в этом убеждает нас лосевская художественная проза 1930-х годов. *Так* критиковать, споря даже с мнением Церкви, можно только себя или что-то кровнородственное. Во всяком случае, Лосеву вообще была свойственна подобная критика – пристрастная и жесткая – тех деятелей, с кем он чувствовал особо тесную духовную близость. Приведу показательный пример. Вряд ли нужно разъяснять, какое колоссальное значение для Лосева имел Платон, его любимейший философ. Лишь одно в Платоне противоречило миросозерцанию Лосева и вызывало неприятие – язычество. И потому крупнейшая лосевская работа «Очерки античного символизма и мифологии» завершается, во-первых, цитированием актов Вселенских соборов, анафематствующих платонизм (несомненная параллель с «Мировоззрением Скрябина»!), а во-вторых, набором крайне резких характеристик (опять же с «перехлестом», отнюдь не бесстрастно-академичных и более литературно-риторических, гиперболизированных, чем строго обоснованных): «Апологет монахов и философ полиции, защитник рабства и мистического коммунизма, профессор догматического богословия, гонитель искусств и наук, заклятый враг семьи и брака, душитель любви и женской эмансипации, мистик-экстатик и блестящий художник, проповедник казармы, абортов, детоубийства, музыкального воспитания души, педераст, моралист, строжайший аскет и диалектик – вот что такое Платон»[36].

Разумеется, понять и объяснить – не значит оправдать. Я и не стремлюсь оправдать ни Скрябина как мыслителя и человека – в его лжемессианизме, ни Лосева – в его чрезмерно жесткой и пристрастной критике Скрябина как композитора. Вышеприведенные рассуждения преследовали совершенно иные цели. Во-первых, предполагалось рассмотреть проистекающее из восточнохристианской, православной традиции учение о сущности и энергии (имени) в качестве возможного и, по-видимо-

му, наиболее адекватного методологического фундамента музыкальной герменевтики, способствующего постижению музыкального смысла: а) с точки зрения укорененности в высшей, Божественной, сверхмыслимой сфере; б) в беспримесной чистоте, не затрагиваемой внешними «напластованиями» из области понятийного и образно-конкретного; в) с учетом перспектив чрезвычайно широкого понимания (именования) данного смысла. Во-вторых, надлежало показать, что лосевская критика по адресу Скрябина-композитора противоречит важнейшим принципам феноменологии музыки, которые несколько позже были представлены и строго обоснованы Лосевым в рамках византийской православной *системы мысли*.

В настоящее время отечественным музыковедением активно разрабатываются проблемы сопряжения музыкального творчества с религиозным сознанием, с Божественным образцом. Наглядным тому подтверждением служат труды В. Медушевского, в частности, подчеркивающего: «...всякая музыка соотнесена с этим божественным образцом позитивным (как в религиозной и светской возвышенной музыке) или отрицательным, негативным способом (подобно черной демонической рок-музыке, строящейся как зеркально-симметричное выворачивание идеала), и... суть правильного духовно-интонационного слышания заключается в соотнесении музыки с этим незримым идеалом, начертанным в духе»[37]. Однако здесь сразу возникает вопрос по поводу светской ***не возвышенной*** музыки (к примеру, опер-буффа Моцарта и Россини, вальсов Йоганна Штрауса и т.п.) – неужели она «соотносится с божественным образцом... отрицательным способом»? И почему Божественное должно проявляться лишь в эстетической категории возвышенного – допустимо ли ограничивать сферу данного проявления?

Затем, представление о некоем едином эталоне «христианской интонации» (если иметь в виду не Христа, вслед за В. Медушевским, а действительно *музыкально-интонационный* эталон) выглядит по меньшей мере спорным. В частности, при сравнительном анализе интонаций только христианского *богослужения* разных эпох и народов (не христианской культуры в целом!) обнаруживаются такое впечатляющее многообразие и несходство, что даже на основании опыта соответствующих культурных традиций далеко не просто идентифицировать принадлежность ряда интонационных «словарей» христианству. Категорически заявляя при этом: «...музыкальный слух христоцентричен, Христа имеет как основание и абсолютную точку отсчета»[38], – исследователь вторгается в чрезвычайно тонкую, деликатную область именования музыкальных смыслов, внесения в музыку тех или иных состояний, настроений и неизбежно возвращает нас к вопросу о конкретности и *исторической ограниченности* принципов указанного именования. В самом деле, сколько бы В. Медушевский ни уверял читателя: «...гармония высшей трезвенности и нежности (речь идет об Этюде Шопена As-dur, вероятно – ор. 25 № 1. – *К.З.*) ...могла оплотниться в христианской интонации лишь после Боговоплощения...»[39], – непредвзятое слышание будет обнаруживать в упомянутом Этюде целый ряд других качеств (призрачность, «вьюжность», зачарованность стихийным движением), очевидно тяго-

теющих не к «трезвенности», но, скорее, к «романтическому безумию»! И ссылка на «скрытую хоральность» (В. Медушевский) – завуалированную и иллюзорную, словно мираж, – не разрешит данного противоречия. Впрочем, и допуская присутствие «гармонии высшей трезвенности и нежности» в шопеновском Этюде, возможно ли априори утверждать, будто их не существовало во всей мировой музыкальной культуре до Боговоплощения, а в «нехристианской» нет и теперь?

Наконец, рок-музыка, взятая как целое (за исключением крайних, явно патологических образцов), далеко не заслуживает определения «черной» и «демонической». И вправду, неужели искусство, доставляющее радость огромным массам людей и зачастую бесспорно высокоталантливое (скажем, Beatles, Queen и др.), инспирировано «дьявольскими силами»? По-моему, такого рода утверждения основываются на существенной методологической ошибке, на «перекосе» в музыкальном именовании (подобно «аберрации» Метнера, называвшего джаз «порнографией», – кто сейчас согласится с этой оценкой?). Ведь и сам В. Медушевский пишет, что «вопрос просто не решается. Да, человечество отступает, но Бог наступает, простирает свою спасающую руку к тем, кто не утратил стремления к чистоте. Так и среди помойки вырастают цветы, покоряя нас своей целомудренной красотой»[40].

Впрочем, чтобы по-настоящему понять колоссальные сдвиги в мышлении и искусстве XX века, недостаточно оставаться внутри имманентно художественной логики и ее развития. Необходимо выйти за пределы искусства (тем более что само искусство осуществило такой выход) и обратиться к самой непосредственной жизненной реальности.

Слово в музыкальном мире Мессиана как знак Божественного присутствия

В истории взаимоотношений музыки и слова (истории, уходящей в глубь веков и полной ярких достижений, противоречий и недоразумений) творчество Оливье Мессиана занимает исключительное место. Вряд ли какой-нибудь композитор писал о своей музыке столь подробно и разносторонне. Создается впечатление, что слово Мессиану нужно больше, чем любому другому автору инструментальных произведений. Слово просто жизненно необходимо Мессиану, хотя о «литературности» его музыкального мышления говорить не приходится. Отметим две предпосылки этой особенности Мессиана – предпосылки самого общего характера. Первая из них: Мессиан, подобно другим типичным представителям новой музыки XX века, постоянно прибегал к слову для обоснования своих эстетических и технических новаций. Но если, скажем, Шёнберг, Хиндемит или Рославец были преимущественно теоретиками собственной музыки, а высказывания Скрябина и Стравинского затрагивали преимущественно философско-эстетические аспекты, то у Мессиана на редкость гармонично сочетались обе упомянутые стороны, каждая из которых получила интенсивное развитие в его литературном наследии (здесь достойным учеником Мессиана выступил

прежде всего Штокхаузен). Впрочем, сколь бы большое значение ни имело литературно-эстетическое и теоретическое творчество композитора, все-таки оно *сопутствовало* собственно художественным текстам. Данная глава посвящена тому слову, которое непосредственно касается самого музыкального мира – посредством программных названий, ремарок в нотном тексте, многочисленных развернутых комментариев-предисловий. И вторая предпосылка относится как раз к этому «внутрихудожественному» слову, а не исследовательскому (даже если в роли исследователя выступает сам автор). Состоит она в принадлежности Мессиана французской традиции.

Французской музыке (будь то Куперен и Рамо, Берлиоз или Дебюсси и Равель) свойственна конкретность, почти зримая предметность (что и вызвало необходимость программных обозначений). Французы не склонны размышлять о «чистом» духе как таковом, их всегда привлекали красочность и структурность материи, музыка света и цвета, физического движения и пространственных ощущений.

У Мессиана очень мало непрограммных произведений. Но главное – это новый, неповторимо мессиановский облик программ и особый вектор их действия. Издавна слово так или иначе конкретизировало музыкальный смысл, заставляя музыку рисовать зримые формы (подъем, спуск, вращение, крест, волны, битва и т.п.), передавать движение определенной идеи или фабулы (преимущественно литературные программы романтических поэм) и др. Программы Мессиана, конкретизируя, обычно вызывают не меньше вопросов, чем если бы они отсутствовали вовсе. В духе сюрреалистической поэзии Мессиан в своих программных заголовках сталкивает несовместимое («Литургия кристалла», «Смерть числа», «Легкое число», «Сила и ловкость нетленных тел», «Видения Аминя», «Взгляд Креста», «Взгляд Тишины» – примеры можно умножить) либо дает иноязычное экзотическое слово, звучащее подобно музыке («Турангалила», «Хронохромия») и нуждающееся не только в переводе, но и в толковании. Или, скажем, название одной из частей «Квартета на конец времени» – «Бездна птиц». Какой бы образ ни формировало это словосочетание в нашем сознании, разъяснения автора не могут не удивить своей неожиданностью и даже непредсказуемостью. «Бездна – это Время, – пишет Мессиан, – со своими печалями, горестями. Птицы – это противоположность Времени, это наша жажда света, звезд, радуги и юбиляционных вокализов»[41]. Без приведенного комментария мы никогда бы не поняли, сколь напряженная философская антитеза заключена для Мессиана в словах «Бездна птиц». Даже название важнейшего музыкально-теоретического труда Мессиана – «Трактат о ритме, цвете и орнитологии» – Т. Цареградская характеризует как «...гремучую смесь нерядоположенных явлений! совмещение несовместимого в духе сюрреализма!»[42]. Вместе с тем изнутри системы мышления Мессиана такая «смесь» выглядит не только вполне оправданной, но и закономерной (об этом чуть позже).

Или, например, возьмем развернутые комментарии к «Каталогу птиц». Строжайшая документальность (Мессиан как будто пишет с натуры и указывает географические названия, точное время суток, протяженность

событий из жизни природы, запечатленных в музыке) буквально растворяется в поэтической фантазии композитора. В духе постсимволизма Мессиан выстраивает свой иллюзорный мир, для которого реальность — только «стартовая площадка». Для примера приведу комментарий к пьесе «Иволга»: «Конец июня. Брандере Гардепе, река Шаранта, около 5.30 утра. Оржеваль, около 6 ч. <...> Ле Маренберт, в полном солнечном свете полудня. Иволга, красивая желтая птичка с черными крыльями, свистит в дубах. Ее пение, плавное, золотистое, как смех чужестранного принца, напоминающее Африку, Азию или какую-то неизвестную планету, наполнено светом и радугой и улыбками Леонардо да Винчи. В саду, в деревьях, другие птицы: стремительная решительная строфа крапивника, доверчивая ласковость малиновки... Небрежное напоминание о золоте и радуге: солнце кажется золотистыми испарениями пения иволги».

Порой мгновенные переходы от образных характеристик к техническим могут напомнить о детской «музлитературной» непосредственности, ломающей логические «перегородки». Их нет для Мессиана: его мир совершенно един. Процитирую, например, комментарий к заключительной пьесе из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса» — «Взгляд Церкви любви»: «Формула огненного снопа... необратимый ритм, усиленный симметричными добавлениями слева и справа. "Тема Бога" в си мажоре. Длительная связующая последовательность, затуманенная педалью, смутная и грозная... надвигается подобно приливу <...>. В повторяющихся аккордах fortissimo — полное проведение "темы Бога" (фа-диез мажор), сопровождаемое металлическими тарелками, тамтамами, колоколами, пением птиц (напомню: все это говорится о *фортепианной* пьесе! — *К.З.*) ...Благостный призыв к нам любить Господа, как Он любит нас; и вот — после огненных снопов ночи, после спиралей тревоги — колокола, триумф и поцелуй любви... величайшая пылкость наших объятий, заключающих Незримое!..».

Программы Мессиана дают направление для сотворческой фантазии слушателя, уподобляясь поэтическим произведениям. Они, за исключением «птиц», не связывают музыку с какой-либо предметностью реального мира, сохраняя всю «непереводимость» музыкального образа. Если барочные символы ориентируют музыку в направлении графики и живописи, если романтические программы прибавляют к этому литературно-поэтическую ориентацию формы, то Мессиан, иногда пользуясь и тем, и другим, своими программами возвращает музыку — к музыке, вобравшей в себя всю полноту цветовых и поэтических ощущений.

В своих программах Мессиан склонен прибегать к зрительным ассоциациям или умозрительным, что для композитора практически одно и то же: так возникают циклы «видений» и «взглядов» («Тела нетленные. Семь кратких видений из жизни воскресших» или «Двадцать взглядов на младенца Иисуса»). В последнем случае, использовав слово «взгляд», Мессиан прибегает, казалось бы, к чисто импрессионистическому способу видения, фиксирующему мимолетность мгновения[43]. Однако программы пьес начисто рассеивают бытовое значение этого слова: речь идет о взглядах совсем не мгновенных и, если угодно, онтологически незыблемых, подобных догматам. Это взгляд не Клода Моне, Мо-

пассана или Золя, а скорее, Андрея Рублева, Редона или Пикассо – то есть узрение глубинной сущности (эйдоса), а сущность для Мессиана неизбежно восходит к Слову как истоку всех сущностей. Мессиан не раз использовал слово «Слово» (Le Verbe) как название пьесы: так называется четвертая медитация из «Рождества Господня», а вторая из «Трех маленьких литургий Божественного присутствия» называется «Секвенция Слова, Божественное песнопение».

По-видимому, именно попыткой музыкально закрепить не только смысл слова, но и его материю объясняется применение метода криптофонии в «Медитациях на Мистерию Святой Троицы» (сам композитор называет такой метод «“коммуникабельным” языком»).

Применительно к музыке смысл слова всегда означает внемузыкальный контекст, тот или иной характер связи музыки с миром. Мессиан определял высшую идею своего творчества как «единение веры и искусства», «размышления об истинах католической веры»[44]. Поэтому неизбежно возникает вопрос, если использовать слова самого композитора, о «Божественном присутствии» в его музыке. Для осмысления этого сложнейшего и не разработанного наукой предмета естественнее всего обратиться к системе мышления, наиболее адекватной миру композитора. И хотя по своим религиозным взглядам Мессиан был скорее неотомистом (названное течение было очень влиятельно во Франции), но весь стиль его художественного мира, как и характер программ, выдают близость линии христианского неоплатонизма[45]. Многовековая традиция этой линии была в XX веке подытожена и фактически завершена в России Лосевым. Вспомним, что, согласно Лосеву, инобытийными коррелятами Имени Божьего (то есть проявлениями Бога в сотворенном мире) являются *символ, ритм и симметрия*. Под символом в применении к творчеству следует понимать прежде всего создание *живого*, неисчерпаемого в смысловом отношении искусства – так же, как Бог творит живое и подлинное. Высшая, Божественная символичность искусства – в сотворении жизни, а не мертворожденных вещей. Именно это может обеспечить и ритму, и симметрии Божественную жизненность, а не размеренную «правильную» механичность.

Вряд ли нужно пояснять, какое колоссальное, поистине основополагающее значение имеют три упомянутые категории для музыки Мессиана. Ритм рассматривался Мессианом в качестве основы всей музыки: «Для ритма звук – музыкальный или нет – часто только его окраска: она стоит последней в ряду Длительностей, Числа и их восприятия»[46].

Несомненно, увлечение числом для Мессиана – не только конструктивизм, но прежде всего религиозный символизм. Безусловно, композитор-католик знал восходящую к Августину (стоявшему у истоков христианского неоплатонизма) идею о том, что числа – это ангелы, вестники Божьи в мире. В подобном контексте следующие слова Мессиана наделяются особенно глубоким смыслом: «Ритм мыслится для единственно чистого интеллектуального удовольствия созерцания числа, совершенно персональный – как молитва»[47].

Ближайшим символом Божественного Слова христианская традиция также называет Свет. В Книге Бытия сказано: «Свет – это первое,

что сотворил Бог *своим словом.*» (Несколько ранее были сотворены небо и земля, но в безмолвии.) «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет»[48]. Впрочем, как легко заметить, для Мессиана бóльшее значение имеет не собственно свет, а *цвет*, то есть свет плюс некая материальная среда, свет, преломленный в материи, – как символ Божественного, *проявленного в земном мире*. Многоцветье и красочность мира – для Мессиана прямое свидетельство Божественного присутствия.

Наконец, излюбленный композитором образ птиц... Птицы для Мессиана – «посланники Божьи, символы неба и небесной гармонии», «служители нематериальных сфер»[49]. Иначе говоря, они определяются практически так же, как и ангелы. Вот почему название одной из пьес цикла «Видения Аминя» – «Аминь ангелов, святых, пения птиц» – не кажется совмещением нерядоположных явлений. Аналогично сказанному при вхождении в глубины мира Мессиана и название «Трактат о ритме, цвете и орнитологии» не выглядит сюрреалистической «гремучей смесью». Ведь все три компонента упомянутого названия, как было отмечено, суть наиболее прямые проявления Божественного в нашем мире!

В принципе, на этом вопрос о «Божественном присутствии» в музыке Мессиана можно было бы закрыть и поставить точку, если бы Мессиан, в дополнение к сказанному, постоянно не ориентировал своих слушателей на образы христианской религии – и не только на них! Следовательно, в дальнейшем речь должна идти о конкретизированных и специально подчеркнутых формах Божественного присутствия, а также об осмыслении данной проблематики самим композитором. Одно дело, когда художественная форма как таковая, ее гармония, совершенство и, главное, смиренная открытость Высшему Свету и Высшему Благу свидетельствуют о Божественном истоке творчества; другое – когда смысловое содержание речи, интонации прямо говорит о Боге, о Высшем мире и активно устремлено в эти сферы. Возможно допустить, что в первом случае «Божественное присутствие» проявляется косвенно, во втором – более прямо и непосредственно[50]. Следует подчеркнуть: «смысловое содержание» определяется не предметом, не жанром и не ситуацией, а *отношением* человека к Высшему миру. Ведь можно изображать Христа, ориентируясь на Л. Толстого и Н. Ге, а можно о вполне земном человеке, например о Жанне д'Арк, говорить в духе П. Клоделя и А. Онеггера. В первом случае ощущение *священного* уничтожается, во втором – утверждается, и не только идеей целого, но и каждой «клеточкой» – музыкальной и словесной «интонацией».

Вообще оценивать музыку в вертикали «человек – Бог» было принято издавна. Еще в Средние века интервал тритона квалифицировался как «дьявол в музыке» и потому тщательно избегался. В барочную эпоху искусство, пришедшее к воплощению душевных аффектов, перестало вовсе избегать «небожественных» созвучий, при этом тщательно дозируя, регламентируя их употребление и подвергая рационально-математическому и одновременно теологическому обоснованию. Например, в трактате А. Веркмайстера (1645–1706) излагаются следующие принципы: «Если исходная точка (1=1:1) означает "Бог есть единство", то не

будет неожиданностью, что пропорция 1:2 символизирует Бога-Сына, а *Trias harmonica* или *Trias musica perfecta* (мажорное трезвучие. – *К.З.*) *с пропорциями 4:5:6* в качестве "музыкальной Троицы" (*Trinitas harmonica*) является отображением Троицы Божественной, и что диссонансы, как помехи и противоречия, следует отнести к сфере дьявола»[51].

С течением времени указанные проблемы и «нестыковки» мнений стали учащаться по мере усиливавшейся секуляризации, а потом и субъективизации художественного сознания. Так, в юности Шуберт писал о Бетховене: «Эта причудливость приводит человека в бешенство, вместо того чтобы растворить в любви, заставляет смеяться, вместо того чтобы вознести к богу»[52]. Бетховен же смотрел на дело иначе и ощущал собственную музыку как идущую свыше, от Бога. (Шуберт же впоследствии совершенно изменил свое отношение к Бетховену).

Вспоминаются и слова одного из самых страстных почитателей Вагнера – Гуго Вольфа, который, тем не менее, утверждал: «После пьянящего, наркотического воздействия искусства Вагнера музыка Бетховена представляется мне преисполненной небесного озона (Himmelsäther) и лесного аромата. Первое лишает меня дыхания, подавляет меня; вторая расширяет легкие, освобождает мысль и превращает слушателя в настоящего человека, в то время как искусство Вагнера низводит его своей избыточностью до положения червя»[53].

Несколько позже Н. Метнер писал по поводу ницшевской критики Вагнера следующее: «Как досадно, что Ницше в своем "Contra Wagner" ударил по Вагнеру, а не по тем сукиным детям, которые стояли за ним... Читаю сейчас эти статьи ("Der Fall Wagner", "Nietzsche contra Wagner" <"Казус Вагнер", "Ницше против Вагнера". – *К.З.*> и т.д.) и испытываю странное чувство восхищения и возмущения... Благородное негодование, направленное не по адресу... Что сказал бы он, если бы познакомился с современными Петрушками и Тилями Эйленшпигелями, все удовольствие которых заключается только в том, чтобы нагадить, притом на самом видном месте, а подчас и в святом месте, напр<имер> в церкви (как это делал настоящий Тиль)»[54].

В целом для европейской культуры на протяжении многих веков оставалось характерным стремление рассматривать музыку в свете высшего, Божественного мира, стремление слышать в музыке голос Божественной гармонии, *возвышающей* человека. Показательно и другое: каждая новая ступень истории музыки воспринималась современниками как *отдаление* от божества и принижение, «падение» художественного мира в область «слишком человеческого» (либо еще ниже), однако негативные моменты восприятия со временем уходили или ослаблялись. А что особенно примечательно, упомянутого ощущения «падения» не избежала и церковная музыка. Вот, например, как Гуно оценивал «Реквием» Моцарта: «Я слышал "Реквием" Моцарта, который нахожу прекрасным как музыку Моцарта, но значительно менее прекрасным как священную музыку, то есть музыку, написанную для господа бога: Моцарт разговаривает с богом совершенно так же, как с нами, а это недопустимо даже в глубине своей совести; в этой музыке в отдельных фразах Моцарт как будто в шляпе, а в шляпе не ходят в церковь...»[55] Наконец,

Дебюсси высказался о Бахе: «Он строит гармоничные сооружения как великий и набожный архитектор, но не как апостол»[56].

О чем, в сущности, говорят приведенные мнения? Разумеется, не об уровне искусства и качестве произведений, но *только лишь об ощущаемом недостатке священного*, о том, что Гуно и Дебюсси слышали в церковной музыке Моцарта и Баха не прямое «Божественное присутствие», а в крайнем случае косвенное, преломленное через «человеческое» мировосприятие, основанное на индивидуально-субъективной позиции, и через его личностно-аффективное выражение. Подобные мнения проникли и за пределы профессиональной музыкальной критики – а именно, в художественную литературу, что говорит об их достаточно широком «хождении».

Приведу фрагмент из романа Ж. К. Гюисманса «Наоборот», где говорится о восхищении главного героя григорианским хоралом: «В сравнении с этими дивными звуками, порожденными церковным гением, столь же безвестным, как и создатель органа, вся остальная духовная музыка казалась дез Эссенту светской, мирской. В сущности, ни Йоммелли, ни Порпора, ни Кариссими, ни Дуранте и, даже в самых замечательных своих вещах, ни Бах, ни Гендель не в силах были отказаться от успеха у публики и отречься, жертвуя красивостями своей музыки, от гордости творца ради полной смирения молитвы»[57].

Отмеченная проблема (назовем ее проблемой укорененности искусства – в «горнем» ли, Божественном мире, в земной ли реальности, в том или ином сочетании названных полюсов) обрела особую актуальность в русской религиозной философии и эстетике начала XX века, в трудах о. Павла Флоренского, Вяч. И. Иванова, о. Сергия Булгакова, А. Лосева. Названные мыслители порицали ренессансное и постренессансное европейское искусство Нового времени за субъективность позиции (антропоцентризм), «иллюзионизм» и «натурализм» (передачу видимости, а не сути вещей), за отход от религиозного «символизма» и «реализма» (в средневековом понимании). Даже в церковной музыке Нового времени Флоренский отмечал умаление священного. Так, сравнивая два вида православного пения – древнее знаменное и партесное XVII века, о. Павел писал: «Древнее унисонное или октавное пение. Это удивительно как передает касание Вечности. Вечность воспринимается в некоторой бедности земными сокровищами, а когда есть богатство звуков, голосов, облачений и т.д., и т.п., – наступает земное и Вечность уходит из души куда-то, к нищим духом и к бедным земными богатствами»[58]. При этом интересно отметить, что православный священник Флоренский, в отличие от Гуно и Дебюсси, ощущал причастность музыки Моцарта и Баха к Божественному и Вечности – высшей сфере «ликов».

Наиболее проблематичным в аспекте «Божественного присутствия» представляется модернистское искусство конца XIX–XX веков. Исчезновение единого «большого» стиля и идеальных форм-прообразов, общих для всех, свидетельствует о приближении художественного субъективизма Нового времени к своему субъективно-идеалистическому пределу. Художественные эйдосы больше не предзаданы художнику – ни в качестве икон свыше, ни в качестве основы для преображения из окружаю-

щего мира. Они теперь формируются самим художником практически из ничего – вот, по иронии судьбы, абсолютное подобие творчеству Бога. И эти ни на что не похожие эйдосы знаменуют мощный мистический прорыв за пределы реальности. Однако теперь, в отличие от классико-романтического искусства, направление упомянутого прорыва также гипотетично («вверх», «вниз» или «бег на месте»?). Поскольку же названный прорыв всегда имеет место, применительно к искусству модернизма необходимо говорить о Боге как *надежде* (или, иначе, о гипотетическом «Божественном присутствии»). Описываемая ситуация – хотя на первый взгляд это может показаться парадоксальным – намного усиливает интенсивность религиозных исканий в сравнении со «спокойным» («само собой разумеющимся») вариантом косвенного «Божественного присутствия» в классическом искусстве. Отсюда и проистекает невиданный расцвет религиозной музыки в XX веке! Необходимо уточнить, что сам художник или композитор (например, Мессиан) может быть совершенно тверд в вере; но объективно сложившаяся ситуация в модернистском художественном мышлении, языке, в отношении человека к сверхличным идеалам, времени, пространству и т.п. едва ли оставляет место для утверждения незыблемости личной веры и какого бы то ни было (скажем, тео... или антропо...) «центризма» – теперь уже и то и другое одинаково недостижимо!

Безусловно, личная вера Мессиана-католика во многом определила характер его искусства, смогла претворить сюрреалистическую «безопорность» в апофеоз Света, Любви и мажора (Прокофьев, например, достигал позитивной «мажорной» устойчивости бытия, возвращаясь на классические «рельсы»). Творческая дерзновенность Мессиана порой вступала в противоречие с буквой католической традиции, но она всегда инспирировалась Светом веры и никогда не отходила от духа христианства. Более того, я думаю, что своей музыкой Мессиан сделал не меньше знаменитых теологов XX века, утверждая и расчищая от акцидентально-исторических наслоений следующие незыблемые основы христианства: Бог есть Любовь; Свет и торжество Вечности над временем, Апокалипсис – не только катастрофа, но и строительство нового мира; любовь, прежде всего, – между лицами Святой Троицы, а затем между Богом и его творением.

Подобно многим своим предшественникам и современникам, Мессиан чувствует исторические перемены в формах «Божественного присутствия» и изменяющуюся «меру» священного. Его теория видов «священной музыки», как и само его творчество, остается прекрасной иллюзией, *мечтой*, которая противостоит окружающим скепсису и нигилизму.

В своей речи на конференции в Соборе Парижской Богоматери Мессиан излагает любопытную и очень оригинальную классификацию. Он подразделяет «священную музыку» (так или иначе связанную с религией и передающую религиозные образы) на церковную, религиозную и цветомузыку. Церковная музыка – та, которая «следует структуре службы и имеет значение только как ее сопровождение». Для Мессиана-католика «существует только один вид церковной музыки – григорианский хорал, заключающий одновременно возвышенность, радость, легкость, необходимые для полета души к Истине»[59].

Религиозным Мессиан называет «всякое искусство, которое пытается выразить Божественную тайну». Это Фра Анджелико, Матиас Грюневальд, Микеланджело, Тинторетто, Рембрандт, Шагал. Примеры религиозной музыки Мессиан видит в Мессе h-moll и «Страстях по Матфею» Баха, «Реквиеме» Лигети, «Страстях по Луке» Пендерецкого, а также в молитве Зарастро из «Волшебной флейты» Моцарта и некоторых отрывках из «Мученичества св. Себастьяна» Дебюсси. Религиозная музыка «...охватывает широкий спектр различных эпох и стран, различных эстетических взглядов... И кто осмелится отрицать, – продолжает Мессиан, – что японское гагаку, звучание цимбал и низкие звуки огромных тибетских труб являются сами по себе поразительным выражением Божественного величия?»[60].

Как видим, религиозная музыка, по Мессиану, может звучать как в церкви, так и вне ее. Критерий различения церковной и религиозной музыки, по сути дела, отсутствует. Есть только ощущение, которое композитор пытается обосновать более или менее ясно; опираясь на сказанное Мессианом, мы можем попытаться реконструировать данный критерий. «Я ставлю религиозную музыку выше церковной. Церковная музыка зависит исключительно от культа, тогда как религиозная музыка захватывает все времена, все страны и касается как материального, так и духовного и, в конце концов, находит Бога повсюду»[61].

Но разве Месса и «Страсти» Баха, как и музыка для большого церковного органа, не зависят «исключительно от культа»? Зависят, но не «исключительно»! Мессиан фактически намечает грань (хотя и не с полной ясностью) между музыкой, *нисходящей* в культ из горнего, «ангельского» мира (подразумевается «церковный», определяемый культовым словом григорианский хорал), изначально противостоящей «музыке земли» – и музыкой, *восходящей* к Богу от аффективных форм антропоцентрического мироощущения, в принципе *самодостаточной* (религиозная музыка преимущественно Нового времени). Обратим внимание, что далеко не все в «Волшебной флейте» и «Мученичестве св. Себастьяна» Мессиан относит к религиозной музыке – последняя определяется сопутствующим словом либо жанром (то есть опять-таки словом, но растворенным в музыке).

Легко заметить, что и церковная, и религиозная музыка живут объективными, исторически сложившимися, предзаданными формами, интонационно-жанровыми типами. Однако Мессиан в качестве третьей и высшей ступени «священной музыки» неожиданно называет «цветомузыку», на этот раз не приводя никаких конкретных примеров (хотя он явно опирается на собственные зрительно-слуховые ощущения и свою технику композиции). «Я ставлю цветомузыку выше церковной и религиозной. Церковная музыка славит Господа в нем самом, в Его Церкви, в Его Жертвоприношении. Религиозная музыка открывает Бога ежечасно и повсюду: на нашей планете Земля, в наших горах, океанах, в птицах, цветах, деревьях, в видимых в космосе звездах, которые нас окружают. Но цветомузыка делает то же, что и витражи, и средневековые витражи-розы: она приносит нам ослепляющее восхищение»[62].

О витражах и их специфическом эффекте Мессиан пишет очень точно и чутко: «Сначала толпа персонажей, больших и маленьких, расска-

зывает нам жизнь Христа, Святой Девы, пророков и святых. Это что-то вроде катехизиса в картинках. Этот катехизис заключается в круги, гербовые щиты, трилистники. Однако дальше без бинокля, без лестницы, без какого-либо другого объекта, призванного на помощь нашему слабеющему зрению, мы не видим ничего – ничего, кроме того, что витраж весь зеленый, весь фиолетовый. Мы не проникаем дальше, мы ослеплены!..». Иными словами, посредством священной «цветомузыки» Мессиан утверждает идею уничтожения-преображения материи в цветовых и числовых (геометрических) формах. «Все сакральное искусство, – говорит Мессиан, – будь то омузыкаленная живопись или расцвеченная музыка (цветомузыка) – должно быть, прежде всего, чем-то вроде радуги из звуков и цветов»[63].

Легко заметить, что «цветомузыка» Мессиана – это и не «ангельская» музыка в своей надчеловеческой объективности (каковой мыслился в Средние века григорианский хорал), и не музыка, восходящая к Богу от объективно данных «земных» форм. Она не «нисходит» и не «восходит», а пребывает в собственном локальном пространстве.

В мире Мессиана ничто не предзадано извне; любые же элементы языка далекого прошлого (будь то индийские, греческие ритмы или григорианские интонации) переплавляются до неузнаваемости в его предельно индивидуализированном стиле. Музыка Мессиана – его *собственная* мечта о единении Божественного и земного. Потому она может получать и христианское, и какое-либо иное именование – хотя бы индийское. Например, «Взгляд Духа Радости» из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса» («неистовый танец, пьянящее звучание рогов, исступление Святого Духа... радость любви блаженного Господа в душе Иисуса Христа...») в образно-стилевом отношении ничем не отличается от «Радости крови звезд» из «Турангалилы», и обе пьесы, сколь бы изощренные ритмические конструкции ни применял Мессиан, фактически ассоциируются с джазовой синкопированной ритмикой и «цветомузыкой» Бродвея. Кстати, в нотном тексте «Взгляда Духа радости» имеется авторская ремарка, могущая шокировать ревнителей стилевой «чистоты» священной музыки: Theme de danse orientale et plain-chantesque – совмещение несовместимого (восточный танец и григорианский хорал)!

Или другой пример. «Поцелуй Младенца Иисуса» из «Двадцати взглядов» («Сон – сад – руки, протянутые к любви – поцелуй – сияние поцелуя») и в музыкальном, и в программно-словесном плане практически не отличается от «Сада сна любви» из «Турангалилы»; обе пьесы виртуозно балансируют у самой грани слащавого китча. В. Екимовский в связи с «Поцелуем Младенца Иисуса» пишет даже о «почти вагнеровской», «бесстыдной» (Б. Асафьев) чувственности»[64]. Невольно напрашивающийся логический вывод из сказанного: о снижении возвышенных образов христианства и низведении их до чувственно-земного – в случае с Мессианом был бы художественно-эстетической ошибкой (вопреки привычной логике!). Ведь сама образно-стилевая оппозиция христианского и мирского, духовного и чувственного сложилась в музыке Нового времени, особенно романтической, а позднее во многом была заимствована XX веком. Но если романтическая музыка отразила двоемирие

культуры, то весь пафос музыки Мессиана заключается в снятии подобного двоемирия. Мир Мессиана, цельный и монолитный, помещается *между* Богом и земной реальностью: подобно Софии в учении Флоренского, это мир идеальных, вечных форм. Однако если для православных мыслителей Флоренского и Лосева высшей формой «священной музыки» была бы «церковная» (по классификации Мессиана) – возможно, наряду с «религиозной», – то для католика Мессиана высшая форма – *индивидуализированный* творческий «ответ» человека Богу. Указанный ответ – «цветомузыка» – во-первых, есть *вершина, достигнутая человеческой свободой в обнаружении и запечатлении священного*, а во-вторых, «витражно-готическая» *дематериализация, растворение и расплавление всех «ветхих», земных форм в сиянии Божественного Света*. Идеалы Флоренского – православный реализм и символизм, идеалы Мессиана – католический неотомизм и сюрреализм в искусстве (надреальное как иллюзорное, как мечта и надежда). И пусть с точки зрения церковной догматики рассмотренная теория Мессиана – несомненная утопия (в силу ее субъективизма), но для самого композитора и его музыки это – художественная истина, живая и действенная! Пространственно-временные свойства музыки Мессиана диктуют ее восприятие в качестве некоего мира, локализованного вне нашей земной, обыденной реальности. И присутствие Бога в этом мире было бы столь же гипотетично, как и в полотнах Пикассо, Кандинского или Малевича. Тем более это относится к определению конкретной конфессиональной «принадлежности» мессиановской музыки: в данном отношении она совершенно нейтральна, внеконфессиональна[65], что красноречиво подтверждают приведенные выше примеры сходных музыкальных воплощений образов христианской и индуистской мифологий.

Здесь и проявляются важность и неотменимость словесных комментариев, я бы даже сказал, *словесного «нимба»*, окружающего музыку Мессиана. Разумеется, слово ничего не меняет в самой музыке, но влияет на ее восприятие: в необозримом спектре смысловых излучений, исходящих от музыкальной интонации, слово акцентирует то, что ему наиболее соответствует и резонирует. В творчестве Мессиана упомянутый процесс происходит не без напряжения; однако в этом заключена особая художественная выразительность, как и в напряжении самих программных названий.

Пространственно-временная организация, специфический интонационный строй, словесные программы и комментарии возносят музыку Мессиана над «обычной», земной реальностью, причем слово именует музыкальный образ и тем самым конкретизирует сферу, к которой устремлена фантазия композитора (Троица, Бессмертие Иисуса, Божественное присутствие, любовь, радуга, звезды или птицы). Музыкальное воплощение названных образов (и сверхчувственных, и чувственно-физических), в сущности, едино. Постоянными величинами остаются свет, чистота, какая-то наивная «неотмирность» искусства Мессиана, а также его красочность и чувственная насыщенность. Из глубин собственной субъективности Мессиан конструирует музыкальную мечту о Божественном мире; его художественный мир иллюзорен, но живет

по объективно-непреложным законам (действительным лишь для него одного).

Слово, сопутствующее мессиановской музыке, обозначает и именует данную объективную непреложность, направляя к ней и саму музыку, и слушателя. В условиях отмеченной неотмирности, непреложности, света и чистоты музыки Мессиана красочно-чувственное звучание сверхчувственных религиозных идей может означать лишь одно: глубоко личное, прочувствованно-заинтересованное, интимно-трепетное отношение ко всему, что говорит Церковь. На это же ориентирована и упоминавшаяся парадоксальность программных наименований, заставляющая каждого слушателя думать и искать ответ вдалеке от тривиальных, проторенных путей. Слово Мессиана возвращает музыку к музыке и устремляет ее еще выше – в те сферы смысла, на фоне которых даже музыка порой кажется слишком конкретной и «материальной».

Подобные рассуждения могут спровоцировать вопрос: содержатся ли в самой музыке Мессиана факторы, обеспечивающие сущностную, органическую связь упомянутой музыки с характеризующим ее словом? Иными словами, есть ли в структуре мессиановской музыки нечто, свидетельствующее о ее принадлежности той высшей, ангельско-божественной сфере, которая столь часто предстает в программных наименованиях? Ответить на этот вопрос крайне затруднительно и на современном этапе развития музыковедения фактически невозможно. Попробую хотя бы наметить важнейшие предпосылки такого ответа.

В музыкальных культурах всецело традиционалистского типа (григорианский хорал, знаменный роспев, ренессансная церковная полифония, партесное пение) подобный вопрос возникнуть не мог: связь музыки и слова была задана самой традицией – типизированностью интонационного словаря. Однако уже в ренессансной, а тем более в постренессансной музыке, созданной для Церкви, наблюдалось интенсивное проникновение интонаций светских жанров, что незамедлительно объявлялось отходом от «высоких» сфер и попаданием в плен земных, реальных образов.

С точки зрения качества музыкальной интонации Мессиан, как и подавляющее большинство его современников, создает мир, который с полным правом можно назвать продуктом собственной неповторимой фантазии композитора. Мир этот практически совсем не наследует традиций культовой христианской музыки: даже используя григорианские интонации в качестве основы, Мессиан преображает их до неузнаваемости. И все же, несмотря на ярко выраженную «индивидуалистическую» сюрреалистичность, музыка Мессиана не образует диссонанса с христианским мироощущением (известно, что подобный диссонанс ощущался многими применительно к музыке Скрябина).

Связь мира Мессиана с высотами христианского духа осуществляется, на мой взгляд, через специфическую организацию пространства-времени. Оставив пока в стороне пространственный (ладогармонический) аспект – тем более что концепция симметричных ладов с самого момента их рождения символизировала некий выход за пределы реальности, – следует обратиться к аспекту времени. О времени и ритме много писали и сам Мессиан, и ученые-исследователи; меня же интересует

здесь не техническая сторона, а художественный эффект, возникающий при восприятии большинства произведений Мессиана.

Как известно, Мессиан последовательно добивался аметричности собственной музыки (простейший и наиболее наглядный способ – прием добавочной длительности). Аметричность, в свою очередь, создает эффект чуждости классико-романтическому ощущению времени, опирающемуся на восприятие времени земного, реального, которое характеризуется счетностью – постоянством единицы измерения (метр). Счетность в данном случае связана с акцентной ритмикой – кинетической энергией, репрезентирующей *направленное движение из прошлого в будущее*.

Однако чуждость «привычному», «земному» классическому ощущению времени сама по себе, разумеется, не означает какого бы то ни было касания вечности. Искусство XX века знает множество форм аклассической организации времени, удаленных от вечности еще больше, чем организация времени в искусстве прошлых эпох. К примеру, музыка Дебюсси являет собой первый яркий образец аметричности, ненаправленности и индетерминизма времени, вследствие чего французского новатора называют предтечей концепции «момент-формы»[66]. Однако протекание подобного «момента» (от отдельного звука и фразы до повторов тематического материала) почти неизменно характеризуется у Дебюсси таким качеством, как *уход в прошлое*, растворение, «истаивание» (вспомним меткое высказывание Штокхаузена о Дебюсси: «Очень часто звуки у него ведут себя подобно акварельным краскам в воде: они плывут, тают вплоть до полного исчезновения, и это – особый звуковой мир, возникающий благодаря Дебюсси»[67]). Значит, упомянутый «мир», при всей его новизне и специфичности, сопрягается по преимуществу с земным быстротечным временем, с эфемерностью и неуловимостью мгновений, из которых соткано настоящее.

«Ставшее» время в музыке Веберна характеризуется исследователями как «ставшее»: оно словно «рассыпается» на множество самодостаточных, неподвижных «осколков». По замечанию Лигети, форма у Веберна – «теперь уже не течение музыки во времени, у нее нет собственного хода, она – сумма и структура из отдельных моментов: музыка как будто стоит, поток времени попадает в затор»[68]. Такое предельно субъективное ощущение времени стало отправной точкой для авангардистов второй волны (Булез, Штокхаузен).

Возможен и иной, противоположный способ остановки времени: непрерывная длительность как настоящее («4'33» Кейджа, «Śtimmung» Штокхаузена, идея «растянутого времени» Б.А. Циммермана, ряд минималистских опусов). По ощущению названная остановка очень близка вечности и фактически является ее образом; однако упомянутая «длительность» имеет сильную тенденцию внедряться в реальное время слушателя и сливаться с ним – при очевидной сакрализации (или хотя бы ритуализации) реальности. Здесь сама вечность хочет отразиться в реальной длительности (Вечность как ничто, как неподвижность – это гармонирует с буддизмом), но вряд ли можно говорить о музыкальном воплощении *вечных идей* – между тем, указанное воплощение могло бы осмысляться в качестве символа возвышенно-религиозного, в частности христианского мира.

Именно Мессиану удалось сложить из рассыпавшихся осколков времени («сверкающих льдинок») слово «вечность». Вслед за Бергсоном Мессиан соотносит дление («временящуюся длительность») и «структурированное время» – duree и temps[69 70]. Длительность неизмерима и неделима, не имеет повторов и противопоставлений внутри себя, субъективна (свойство сознания) и качественна. Счетное время численно измеримо, объективно (вне нас) и бескачественно (количественно).

В то же время очевидно: при всей нелюбви Мессиана к метрически организованному времени собственно длением его музыка отнюдь не исчерпывается. Дление доминирует прежде всего на микроуровне, в ощущении отдельных звуков и их ближайших соотношениях: мотивах, фразах. Конечно, чтобы сыграть ритмические фигуры типа «целая и шестнадцатая» или «четыре шестнадцатых, из которых одна с точкой», исполнителю нужно буквально просчитывать каждую длительность. Но для слушателя эффект счетности исчезает: метр разрушается, и не звуки живут во времени (абстрактном), а время-длительность наполняет каждый звук как его собственное свойство («материя», «энергия»). От простейшего приема – «добавочной длительности» – Мессиан приходит к изощреннейшим ритмическим сериям, что еще более умножает описываемый эффект. Об этом очень точно сказал Булез: «Очевидно, например, что пермутации длительностей в “Хронохромии” Мессиана опираются на столь сложные сплетения, что напрасно даже пытаться их воспринять на слух. Но иным способом вряд ли удалось бы создать впечатление, будто длительности абсолютно независимы от пульсации, хотя и повинуются скрытому закону; мы замечаем контраст между длительностями долгими и краткими, пусть не умея определить принципы, на которых он основан: результат ощущается абсолютно точно. Композитору необходимо было опереться в данном случае на “объективный” метод, исключивший до определенной степени и в определенной области всякое субъективное вмешательство»[71]. При этом специфически мессиановское сочетание ритмического параметра с прочими приводит не к «попаданию времени в затор» (Лигети о Веберне), а к свободному дыханию времени – «вечному» и непрестанно обновляющемуся «круговороту». Так возникают ритмические формы вне потока «земного», счетного времени, своего рода ритмические вневременные (надвременные) идеи – эйдосы!

Сходный эффект отмечает М. Аркадьев, говоря о квантитативной (времяизмерительной) ритмике позднего Средневековья и раннего Возрождения: «...количественная, дискретная метризация приводит к его (времени. – *К.З.*) опространствливанию, отливанию “временной магмы” в статические, дискретные, готовые “геометрические” формы, что не случайно напоминает функцию мифа по Леви-Строссу, как “машины для уничтожения времени”»[72]. Конечно, модернист Мессиан воскрешает не средневековые лады, а принцип модальности, не средневековую ритмику, а принцип нерегулярной времяизмерительности. И, в отличие от европейской музыкальной классики XVII–XIX веков, время мессиановской музыки – *энергия, направленная не из прошлого в будущее, а на настоящий момент* – только не мимолетно-мгновенный, а утвер-

жденный в вечности. Бессознательно считая время в музыке Моцарта или Чайковского, мы фиксируем пульсирующие доли и их группы (такты), на которые «нанизываются» звучания. Что же в таком случае мы просчитываем у Мессиана? Не метрическую сетку, но время, как бы наполняющее звуки изнутри.

Штокхаузен, ученик Мессиана, передает «очень важное наблюдение», сделанное биологом В. фон Вайцзеккером: «Он полагает, что традиционная концепция – "вещи находятся во времени", в то время как новая концепция – "время находится в вещах". Это совершенно отлично, – продолжает Штокхаузен, – от традиционной концепции реального астрономического времени, отраженной в наших часах, которые мерят все в одинаковых единицах и имеют одинаковое время для всего. Вместо этого новая концепция говорит мне как музыканту, что каждый звук имеет свое собственное время, как свое время у каждого дня. Для музыкальной композиции в новинку думать в терминах индивидуального время-события, которое берет свое собственное время, чтобы соединиться с другими звуками»[73].

Время, согласно Мессиану, необратимо, однако ритм может быть обратим («ритм – категория скорее пространственная»[74], перекликающаяся с вневременным эйдосом-числом по А. Лосеву). Впрочем, речь не идет о воплощении вечности как таковой, скорее об ознаменовании высшего, «горнего» мира (между Богом-вечностью и человеческим временем). Последний истолковывается Мессианом, вслед за Фомой Аквинским, как «эвум» (aevum) – мир ангелов, птиц, свободных от времени[75], как платоновский мир эйдосов, «веки вечные», что, по сути, очень близко Софии в учении о. Павла Флоренского.

Вместе с темряд важнейших для Мессиана принципов прямо направлен на нарушение эффекта чистого, неизмеряемого дления, и прежде всего – *периодичность*. Но периодичность для Мессиана обязательно вариантна, это именно жизнь, «дление» в вечности: «Подлинная периодичность, такая, как морские волны, находится... в противоречии с простым повторением. Каждая волна отлична от предыдущей и последующей своим объемом, высотой, продолжительностью, скоростью формации, способностью достичь кульминации, продолжительностью своего падения, ее протеканием (во времени), ее распадом... Это варьируемая периодичность»[76]. Комментируя приведенное высказывание, Т. Цареградская замечает: «Композитор здесь достаточно четко противопоставляет механическую периодичность метра органической периодичности ритма»[77]. Иначе говоря, принцип варьируемой периодичности организует у Мессиана время на макроуровне – музыкальную форму. Перед нами, по сути, *жизнь* в вечности. Течение мессиановской формы нередко напоминает движение в замкнутой сфере[78], отчасти подобное григорианскому хоралу и средневековым иконам (хотя в последних это технически достигалось совершенно иначе).

И снова подчеркнем красноречивое сходство и различие с Дебюсси. Принцип вариантной периодичности у Дебюсси акцентирует зыбкость очертаний при постоянстве субстанции (наилучший символ – «Облака»), изменчивость форм, временную открытость (многоточия и «иста-

ивающие» звучания). У Мессиана вариантность обеспечивает вечную жизнь – бессмертие (а не примитивную остановку времени, что встречается в рок-музыке)[79], но при этом отнюдь не ослабляет ощущения незыблемости и непреложности моментов настоящего. Время прочно «схвачено» числом, оно течет и словно «циркулирует» внутри надвременных конструкций – мотивов и фраз. Момент вечен и постоянно обновляется, а не истаивает в неопределенной дали.

Собственно, в таком ощущении времени и возможно, на мой взгляд, усмотреть (услышать) музыкально-структурное основание для возвышенно-религиозных словесных программ Мессиана, их реальную (а не призрачную и субъективную) связь с собственно музыкальным миром.

Музыкальная интонация в эпоху глобальных катастроф

Перемены, произошедшие в человеческой культуре XX века, не просто несравнимы по масштабам с переменами во всей предыдущей истории, но заставляют предполагать еще более радикальные изменения в недалеком будущем в самих условиях жизни (физической и ментальной) всего человечества. Масштаб и глубина перемен касаются как приобретений, так и утрат. При этом приобретения затрагивают область средств в самом широком смысле (от средств коммуникаций, транспорта, производства до средств, избираемых музыкантом для творчества – «художественных средств»). Утраты же связаны с самым существенным в жизни человека и человечества – со смыслом жизни, с пониманием человека как существа, созданного по образу и подобию Божию, с понятиями, испокон веков несущими высшие ценности: Любовь, Добро, Красоту. И коль скоро средства – это всего лишь средства, не затрагивающие область смыслов, но заметно влияющие на ее выражение, то самое главное – это мотивированное высшим смыслом отношение человека ко всем совершающимся переменам. В музыкальной интонации смысл и отношение к нему совершенно неразделимы, поэтому интонация – самый правдивый свидетель любых историко-культурных процессов.

XX век ознаменовался историческими катаклизмами – мировыми войнами и социальными революциями, повлекшими невиданные прежде жертвы невинных людей. Сразу подчеркну, что, говоря о глобальных катастрофах XX столетия, я оставляю в стороне катастрофы природные и даже техногенные; в поле моего рассмотрения – особо опасный вид катастроф – тех, которые люди сами устраивают себе и другим, и, как правило, совершенно целенаправленно, когда, перефразируя слова почтенного булгаковского героя, профессора Преображенского, катастрофа «совершается в головах».

С другой стороны, как известно, ничто не ново в этом мире. И даже если мы вспомним историю массовых уничтожений населения во время войн, то увидим, что XII век по «количественным показателям» даже может конкурировать с XX: в результате агрессии Чингисхана в конечном счете население Земли сократилось весьма существенно. Однако связанные с монгольским нашествием многочисленные трагедии,

в принципе, не изменили основ человеческого мировоззрения. Почему? Потому что действовало идущее еще из языческой архаики представление, что ради благополучия «своих» (языка, племени, народа, даже, как это ни парадоксально, религиозной веры) возможно и правильно уничтожать как можно больше «чужих». Поэтому и отношение к зверствам монголов вполне умещалось в рамки традиционных и в том числе христианских представлений: эта беда воспринималась как Божья кара, в принципе, всегда заслуженная (ведь нет людей без греха). И вообще: что еще можно ждать от варваров-«нехристей»?

В более «просвещенную» эпоху, все-таки несколько глубже усвоившую евангельский принцип «нет ни эллина, ни иудея» (иными словами, «чужие» – такие же люди), столь варварский способ решения социально-политических споров, как война, не исчез, но ему попытались придать вид цивилизованности. Впрочем, правила ведения войны, даже ее ритуалы, тоже уходят в глубь веков. Но теперь, то есть с гуманистической эпохи Просвещения, правилом стало проявлять гуманизм – насколько возможно, конечно, и хотя бы в отношении мирного населения.

Возможность «цивилизованных», «правильных» войн развенчал Л.Н. Толстой в романе «Война и мир», который поэтому стал весьма весомым «камнем» в надгробии классической картины мира. И сразу же, со второй половины XIX века, вышли на «финишную прямую» те самые процессы, которые и привели к Первой мировой войне. Собственно, Первая мировая с позиции каждого государства начиналась как вполне классическая, патриотическая война, отстаивающая интересы каждого из «отечеств» и поддержанная многими видными деятелями культуры, видевшими в ней возможность обновления. В свою очередь, именно Первая мировая запустила механизмы, приведшие к массовому уничтожению людей, кульминацией чего стала Вторая мировая война.

Но что позволило в начале XX века, в эпоху расцвета европейской культуры – духовной и материальной, запустить эти механизмы? В сущности, по факту ничего нового не произошло: европейский мир и прежде так жил, раздваиваясь между языческо-старозаветным «око за око» и христианским «не убий». О новом сначала рассказало искусство, и особенно ярко – музыкальная интонация. Произошло это в самый канун Первой мировой. Ясно, чтобы мировая война произошла, все ее духовные предпосылки уже должны были быть сформированы.

Известна точка зрения, что пути музыкального XX века были определены двумя авторами, и даже двумя их конкретными произведениями – «Лунным Пьеро» Шёнберга и «Весной священной» Стравинского. Понятно, что круг и авторов, и произведений можно расширять и уточнять, но суть в том, что в самом деле два названные опуса выразили все новое, что появилось в духовном настрое европейского человека, с максимальной концентрацией и интенсивностью. Интонация «Лунного Пьеро» передала такую безопорность, затерянность и ужас, которые разрушали самого человека как существо социальное. В «Весне священной» Стравинский гениально представил неоязычество, где человек – совершенное ничто перед лицом общественной машины. При этом бесчеловечная машина могла интерпретироваться даже как свя-

щенная. Не случайно музыкальные интонации варварства, «скифства» и современной машинерии, в сущности, совпадали, менялись лишь программные ассоциации.

Пока что мы назвали два примера правдивого и гениального выражения нового сознания, зафиксированного европейской музыкальной элитой. Его новизна, помимо ярчайших художественных проявлений, состояла, в частности, в утверждении того факта, что от индивидуальной человеческой воли не зависит ровно ничего. Но на духовный мир широких слоев населения влияли не Шёнберг и Стравинский, а массовая культура, обретшая, начиная с деятельности Оффенбаха, ярко выраженные черты индустрии развлечений. Вообще понятия «массовая культура», точнее даже, «массовая коммерческая шоу-индустрия» и «оружие массового уничтожения», состоят в гораздо более близком родстве, чем это может показаться на первый взгляд. Чего стоит уже только одно слово «массовое»: речь идет даже не о совокупности личностей, а об их «размазанности» в некую массу, по определению бесформенную. Не случайно термин «народные массы» лежал в основе концепций марксизма-ленинизма, который никогда всерьез не интересовался личностью, как и духовной субстанцией вообще.

Массовая шоу-индустрия направлена на «расширенное воспроизводство» людей, мыслящих инертно в музыкальном отношении, иными словами, «филистеров», причем еще гораздо более примитивного толка в сравнении с оппонентами шумановского союза Давида. Что это значит применительно к нашей теме? Запросы общества потребления (в соответствии с его примитивной идеологией) входят в резкое противоречие с идеалом воспитания свободно мыслящего творческого человека. Филистер не может реализовать потенции своей личности как образа и подобия Божия, свободно-творческое ядро его личности разрушается гораздо раньше, чем он станет жертвой массового физического уничтожения. Впрочем, почему ему грозит такая опасность? Филистеры склонны объединяться на основе самых низменных инстинктов — агрессии, ненависти, наконец равнодушия (в последнем случае «объединение» чаще виртуально, что, однако, не мешает ему быть страшной силой). Ведь именно немецкий филистер, с которым провидчески «воевал» еще Шуман, «привел» Гитлера к власти, значит, именно он и ответствен за самые страшные катастрофы XX столетия. Так же, как американский филистер сбросил атомную бомбу на Хиросиму, а потом всю жизнь «спокойно спал» и готов был повторить свой «подвиг» еще раз. Поэтому по факту музыка разрушения, под аккомпанемент которой (в самом буквальном смысле слова) осуществлялось величайшее злодеяние в истории человечества, — это не знаменитый эпизод из «Ленинградской» симфонии Шостаковича, а та банальная песенка, которая звучала по радио в пилотской кабине во время полета «Энолы Гей» к Хиросиме.

Возможно возражение: Гитлер любил Вагнера. Но, во-первых, он еще больше любил оперетты Легара, а во-вторых, слышал и ценил в Вагнере только близкое себе — то есть его «Вагнер» — это лишь одна из многочисленных граней богатейшего музыкального мира Вагнера, Вагнер медных

звучаний и маршей, а не духовных откровений «Тристана и Изольды» и «Парсифаля» (последнее особенно красноречиво говорит об отсутствии подлинного понимания Гитлером музыки Вагнера, поскольку сама по себе проблема Грааля как раз интересовала фюрера).

К слову заметим, что проблема присутствия в музыке злободневных социальных интенций в контексте научного дискурса практически не исследована, но ее касался Т. Адорно, противопоставляя «буржуазность» Стравинского и «революционность» Шёнберга.

Другое возможное возражение: массовая музыка не несет ответственности за духовное оскудение преобладающей части населения, точно так же, как и музыка Вагнера не несет ответственности за фашизм (несмотря на ярко выраженный и всем известный антисемитизм великого композитора). Конечно, музыка сама по себе – не несет. И вообще, тот же Легар, как и Кальман, и их общие предки Штраусы писали гениальную музыку. И Легар, и «Битлз», в силу того, что в них запечатлелась «искра Божия», избежали примитивности и не функционируют сейчас как массовое искусство, оставшись образцами популярного, но при этом совершенно подлинного искусства своих эпох.

Опасно другое: преобладающая установка общества на средний (то есть, заведомо примитивный, филистерский) уровень, культивирование и тиражирование произведений такого уровня в поистине массовом масштабе. Подлинное искусство обращается к личности, а не к массам. Поэтому позиционирование музыки и культуры в качестве обезличенно-массовых, то есть стандартизированных, «попсовых», ведет к уничтожению музыкальных личностей, музыкального общества, а значит, делает это общество безнадежно филистерским, иными словами, потенциально агрессивным (при любых благоприятных для этого условиях потенция может реализоваться). Ведь филистер замкнут исключительно на своих интересах, отделен от высших ценностей – отсюда и постоянная опасность агрессии, которая к тому же как правило, надевает маску патриотизма.

Словом, опасность представляют не развлекательные жанры сами по себе, а массовая индустрия пошло-банальной эрзац-продукции. А где индустрия, там и формирование ложных культов, уничтожающих свободное творчество и свободную личность. Заметим, что эстрада – только один из многочисленных вариантов, среди которых не менее популярен культ спортивной зрелищности, который в спортивном отношении как таковом совершенно пассивен и бесполезен, зато слишком активен в выражении агрессии к противникам любимой команды. Думаю, что аналогия с неправильным «употреблением» спорта поможет понять и неправильное, индустриализованное функционирование массовой музыки.

Агрессивное филистерство, возведенное в ранг государственной политики, называется «империализм». Первая мировая война, всецело империалистическая, обозначила конец классической духовной культуры, крушение ее идеалов, и по ее окончании возникает совершенно иная Европа. В то же время опыт христианской культуры не прошел даром: именно во время Первой мировой возникло понятие «военное преступление» (так было квалифицировано массовое уничтожение

армян турками в 1915 году). Под военным преступлением стали понимать целенаправленное уничтожение мирного населения без «военной необходимости». Позднее, уже по итогам Второй мировой войны, когда военные преступления обрели невиданный размах и сплошь и рядом приводили к гуманитарным катастрофам, стали говорить о «преступлениях против человечества» (или, по другому варианту, «против «человечности»).

Первая мировая война и вызванные ею разрушительные социальные последствия в разных странах еще больше активизировали агрессию, ненависть и нетерпимость. В проигравшей Германии фашисты неуклонно шли к «реваншу», сметая на своем пути все, что им мешало, то есть сделав военные преступления нормой жизни (массовое уничтожение негерманского населения в концлагерях).

По-своему агрессия как следствие социального страха и культурной ограниченности проявилась в России, в революционном красном терроре, а затем в массовых репрессиях сталинского режима, главными действующими лицами которых стали «шариковы» (антиподы упомянутого профессора Преображенского). Вспомним, что музыкальное проявление филистера Шарикова в «Собачьем сердце» очень показательно: он с упоением исполняет примитивные похабные частушки, вызывая ужас присутствующих при сем интеллигентов.

Процессы, направленные на уничтожение, были запущены повсеместно и, доведя агрессию до крайности, породили противодействие. Я имею в виду совершенно особый духовный и культурно-исторический смысл Второй мировой войны, которая, в отличие от Первой, уже не была всецело империалистической – для советского народа она стала Великой Отечественной войной, а во многих странах Европы породила движение Сопротивления. Стали как никогда актуальными традиции прежних, «классических» войн: героизм, борьба за идеалы, готовность на жертву, но уже не в языческом («Весна священная»), а в христианском понимании: жертву сознательную и освобождающую. Дух и смысл христианской жертвы был настолько глубоко усвоен культурной традицией, что проявился и в условиях атеистического общества. Впрочем, не случайно, что именно во время Великой Отечественной войны были заметно ослаблены гонения на Церковь.

Музыка о Второй мировой войне – музыка трагедии, сопротивления и надежды на мир, на победу. Мир музыкальных интонаций «военных произведений» не только расширил словарь эпохи, но, что самое интересное и важное, придал ему некую новую цельность и осмысленность. На этой основе происходит новый расцвет драматического симфонизма, нередко апеллирующего к христианским смыслам. В симфонических концепциях Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Онеггера, Стравинского, Бартока, Мартину, Воана Уильямса, Бриттена) оказались сведенными вместе такие интонационные миры, которые прежде вряд ли смогли бы сосуществовать в одном произведении.

Для сравнения, Первая мировая и порожденные ею разрушительные социальные процессы, пожалуй, не породили столь масштабных философских музыкальных неогуманистических концепций (исключение

составляют, пожалуй, лишь Четвертая и Шестая симфонии Мясковского). Говорю «нео», потому что все они возникали в условиях антигуманистической культурно-исторической доминанты и отразили в полной мере ее «железную хватку». Что мы можем вспомнить из наиболее значительных музыкальных последствий глобальных катастроф Первой мировой? Имею в виду не отражение тематики современной войны в программе сочинения, а передачу духа эпохи.

На мой взгляд, самыми выразительными музыкальными произведениями, возникшими «по следам» Первой мировой войны (1914–1918), остаются опера Берга «Воццек» и два произведения Равеля – Вальс и Болеро. В Вальсе Равель выступил как «певец» катастрофы ушедшей, старой, роскошной и утонченной Европы, деформировав интонации венского вальса (что имеет место и в «Воццеке»). В Болеро Равель гениально выразил ощущение катастрофы совершенно иными средствами, создав атмосферу, соединившую агрессию (остинато малого барабана стало прообразом знаменитого эпизода нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича), финальную катастрофу и какой-то танцевально-гибельный экстаз, родственный «Весне священной». Но никакой концепции борьбы, никакого идеала, противостоящего торжеству гибели, нет ни у Равеля, ни, тем более, в опере Берга.

Если же мы возьмем произведения, созданные во время Второй мировой войны (1939–1945), либо же ей посвященные, то увидим совершенно различные виды интонационного реагирования на кровавые события. Во-первых, о чем уже было сказано, реагирование на основе неоклассической (в самом широком смысле) традиции: поражает богатство и разнообразие симфонических концепций военных и послевоенных лет. На первом месте здесь, безусловно, Седьмая симфония Шостаковича, вобравшая в себя и героику, и светлую незащищенную лирику, и агрессивную филистерскую банальность, и глубокие философские размышления. В данном случае даже не столь важно, когда именно возник замысел произведения – до начала Великой Отечественной или после, поскольку он несомненно связан с образом агрессии и глобальных катастроф мирового масштаба.

Далее, Восьмая и Девятая симфонии Шостаковича, Вторая и Третья Онеггера, Пятая и Шестая Прокофьева, Четвертая и Шестая Воана Уильямса, Концерт для оркестра Бартока, «военные» фортепианные сонаты Прокофьева (с Шестой по Восьмую), оказавшимися самыми симфоничными среди прокофьевских сонат и непосредственно связанными с бетховенским ритмом «судьбы» – ни одно из упомянутых произведений (даже если взять одного и того же автора) не повторяет идею других и дает противостояние образов (интонаций) «войны» и «мира» в совершенно различных видах, пропорциях и смысловых контекстах. Подобные концепции будут возникать и после войны, как дань памяти ее (и не только ее) жертвам: достаточно вспомнить «Военный реквием» Бриттена, эпизоды из Тринадцатой и Четырнадцатой симфоний Шостаковича и многое другое. Интересно, что использованные Бриттеном и Шостаковичем поэтические тексты У. Оуэна и Г. Аполлинера относятся к эпохе Первой мировой, но значительных музыкально-философских

концепций, посвященных самой Первой мировой войне, пожалуй, не возникало (Третья симфония В. Д'Энди вряд ли относится к лучшим созданиям мастера).

Особенно интересно, что произведение, связанное с событиями Второй мировой войны, наиболее непосредственно, поскольку писалось в концлагере, – «Квартет на конец времени» Мессиана (1941) – своим образным миром в наибольшей степени связан с Вечностью, с интонациями нового мира, с интонациями Победы – победы жизни над смертью в мировом масштабе.

Во-вторых, реагирование с позиции массовых жанров. Нет нужды напоминать, что банальное нередко использовалось композиторами как символ агрессии – и в Седьмой симфонии Шостаковича, и в Концерте для оркестра Бартока (кстати, с аллюзией на польку Легара). Но произошла поразительная вещь: сопротивление фашистам вдохновило на создание музыки, которая стала в полном смысле слова «массовой», точнее – всенародной, но при этом бесконечно далекой от примитива. Снова, как в прежние времена, до эпохи буржуазной индустрии развлечений, музыка, носителем которой стал весь народ, стала высокой! Такая музыка становилась символом Сопротивления в разных странах, но главным и самым гениальным символом стала песня «Священная война» А.В. Александрова – настоящий гимн сопротивления советского народа. Исполняясь каждый день, она в прямом смысле стала музыкой борьбы за победу.

Получилось так, что название песни «Священная война» оказалось кое в чем созвучным названию балета «Весна священная», что очень символично. Эта песня, как и балет Стравинского, о Великой жертве, но совсем другого плана и в другой исторической ситуации. В музыкальном языке песни содержится великое открытие. Песня по своему интонированию – совсем «не песенна»: ударно скандируются каждый аккорд аккомпанемента и каждый слог текста – никакого легато! В этом слышатся своеобразное преломление агрессивности глобальных мировых катастроф, бездушная жесткость эпохи. Но «агрессивность» и жесткость интонирования соединены здесь с торжественной величественностью гимна, с классически-возвышенным духом героики. Мелодические интонации предельно просты, строги и лапидарны: ничего лишнего, никакой сентиментальности, почти неизбежной в военных песнях (начиная от знаменитого марша В. Агапкина «Прощание славянки» 1912), все словно «высечено из камня» – героическая суровость средств и максимальная выразительность, доступная каждому.

Военная тематика стала неотъемлемой частью советской послевоенной песни. Конечно, столь мощных символов эпохи, подобных «Священной войне», уже не возникало, но сконцентрированная в ее интонациях духовная энергия, рассеиваясь в бóльшей или меньшей степени, еще долго питала песни А. Островского, В. Соловьева-Седого, М. Блантера, А. Эшпая, А. Пахмутовой, Д. Тухманова и других представителей «официальной» советской эстрады. Присущие многим песням названных композиторов задушевность и сентиментальность выполняли важную социально-художественную функцию, недвусмысленно внушая,

что и в бесчеловечных условиях войны человек остается человеком, и его душевный мир оказывается как будто не тронут экстремальностью ситуации.

Однако особенно востребованными были песни, либо относящиеся к «неофициальной», протестной бардовской традиции («авторская песня»), либо с ней соприкасающиеся и подчеркивающие указанную экстремальность. Это целый блок военных песен В. Высоцкого. С одной стороны, что может быть более всенародным, чем его искусство? С другой стороны, оно явно не относится к массовой культуре (как индустрии развлечений): во-первых, чисто исторически авторская песня представляла своеобразный советский «андеграунд», во-вторых, сам термин «авторская песня» предполагает акцент на максимально личностном, противостоящем усредненности своеобразии стиля. Принципиальная антисентиментальность и жесткая агрессивность интонации Высоцкого, непостижимая оригинальность и отдаленность его нехитрого интонационного словаря от каких бы то ни было клише и моделей бытовой музыки особенно сильно воздействуют в песнях на военные сюжеты.

В-третьих, реагирование, наиболее непосредственно отражающее именно тотальную катастрофичность ситуации с позиции индивидуалистического сознания, отделенного от массового героизма сопротивления и сделавшее из этой позиции наиболее глубокие выводы в музыкально-техническом отношении – реагирование с позиций экспрессионизма. Шёнберг, ставший создателем данной эстетики перед Первой мировой войной, под впечатлением от Второй мировой создает откровенно антигитлеровские произведения: гневно-саркастическую «Оду Наполеону» (1942) и «Уцелевшего из Варшавы» (1947).

Особое развитие антифашистская тематика получила в итальянской музыке: для Даллапикколы обращение к новейшему, додекафонному интонированию, помимо чисто художественных задач, было знаком протеста против фашистского режима, запретившего «дегенеративную» музыку. «Мой путь музыканта, – вспоминал впоследствии композитор, – начиная с 1935–36 годов, когда я окончательно осознал первобытное варварство фашизма, стремившегося задушить испанскую революцию, идет в прямой к нему оппозиции. К этому времени относятся и мои додекафонические опыты. Ведь в то время «официальная» музыка и ее идеологи воспевали фальшивый оптимизм. Я не мог не выступить тогда против этой фальши»[80].

Идея вызывающе нового интонирования как формы протеста была подхвачена и значительно углублена представителями послевоенного авангарда. Берндт Алоиз Циммерман, участник военных действий, был одним из наиболее ранимых композиторов, болезненно переживавший любое насилие. Его опера «Солдаты» (как в свое время «Воццек» Берга) вышла далеко за пределы эпохи своего театрального первоисточника (драма Ленца эпохи «Бури и натиска» второй половины XIX века) и стала суперэкспрессионистским «криком отчаяния» по поводу военного насилия всех эпох. В отличие от болезненно-диссонирующей, но все же прозрачно-светоносной ткани «Прерванной песни» Ноно, фактура «Солдат» перегружена до сверхплотного и как бы «расплавлен-

ного» состояния. Как писал один из критиков, «языком для выражения относительно нормального состояния человека композитор не владеет. <...> Так как для Циммермана беды и изнасилование неосторожной девушки, в принципе, означают то же самое, что Хиросима (в том смысле, что они ведут к ней), для него не остается возможности неэкстатического языка»[81]. Это — самое непосредственное реагирование на глобальные катастрофы эпохи.

Не случайно две оперы — «Воццек» Берга и «Солдаты» Циммермана — выделяются как две вершины музыкального театра XX века.

О том, какие настроения преобладали среди не филистерской части молодого поколения Германии в военное время, хорошо известно по мировоззрению молодого Штокхаузена. Для него все происходившее могло казаться только приступом коллективного безумия. Рождался естественный вывод: культура, которая в итоге своего длительного развития привела к фашистской катастрофе, изначально порочна, и поэтому от нее необходимо отрешиться. Т. Адорно считал, что после Освенцима невозможно писать стихи. В странах, где не было всенародной антифашистской борьбы, такие явления, как «Священная война» и вообще любая героика в музыке, не могли появиться. В самом деле, о каком героическом сопротивлении может идти речь в условиях современных средств массового поражения, от которых обычный человек не в состоянии защититься?

Именно такое реагирование стало основой второй волны авангарда начала 1950-х годов, естественным историко-культурным и психологическим фоном для новейших эстетических и музыкально-технологических доктрин. Главное, чтобы ничто не напоминало о безумном прошлом; совершенно все новое: «наш собственный язык», «наша собственная грамматика». При всем том, что Штокхаузен постоянно подчеркивал божественность музыкального мира, его музыка часто становилась отражением катастрофических процессов (достаточно вспомнить слова композитора о его «Гимнах» — «музыке для постапокалипсиса, когда человечество будет собирать обломки»[82]. Штокхаузен стал создателем батальных музыкальных сцен, живописующих даже не мировую, а сверхкосмическую войну, где ангел Света Михаэль борется с Люцифером (Первая и Вторая «воздушные обороны» из оперы «Вторник»).

Прямым художественным наследником Даллапикколы и Шёнберга стал Л. Ноно, создавший целый ряд произведений антивоенной и революционной направленности (он был членом итальянской коммунистической партии). Его знаменитая «Прерванная песнь» (1956), написанная на тексты книги «Письма приговоренных к смерти участников европейского Сопротивления», трансформирует не только музыкальную интонацию в сериальной ткани, но и словесную, комбинируя в одновременности и последовательности отдельные слоги нескольких текстов. Конечно, это в высшей степени необычное интонирование, отдаленное и от самих слов в их цельности, и от тех непосредственных чувств, которые выражали в своих письмах заключенные. В нем (в отличие от текстовых оригиналов) нет ни героической стойкости, ни трагедии, а только обостренная боль и сюрреалистический кошмар, передан-

ный посредством крайне рационализованной конструкции. Но кроме этого есть еще высшая красота: в силу того, что слова в их целостности и ясной слышимости не сохранены, отдельные слоги-звуки-фонемы, при всей призрачности звучания, обретают нечто, напоминающее незыблемость вечных, светоносных и пластичных эйдосов. И в этом, как мне кажется, высший смысл и красота антифашистского произведения Ноно. Его музыка, будучи в полном смысле слова «неоэкспрессионистической», заметно отличается от музыки других авангардистов какой-то непостижимой светоносностью. В творчестве Ноно имеют место не только многочисленные образы разрушения в «Эпитафиях» на слова Гарсиа Лорки, «Победе Герники» (вспоминается знаменитая работа Пикассо), «Польском дневнике-58» (под впечатлением от посещения Освенцима), «Прометее», но также и сопротивления, и революционной борьбы: в сценических действах «Нетерпимость 1960», «Под жарким солнцем, полным любви».

Образы катастроф образуют сердцевинную часть наиболее значительных произведений Л. Берио: «Хора» и «Оперы».

Окончание Великой Отечественной, а затем и всей Второй мировой войны принесло победу над фашизмом, но обозначило опасность гораздо более глобальных катастроф. Фашистские главари были судимы как военные преступники и получили по заслугам. В то же время действия союзников, направленные на скорейшее уничтожение Германии, на заключительном этапе войны содержали несомненные военные преступления: например, варварские бомбардировки английской авиацией многих городов Германии, которые были просто стерты с лица земли (ярчайший пример – Дрезден). Но даже это меркнет в сравнении с атомными бомбардировками американцами японских городов Хиросимы и Нагасаки. И в том и в другом случае не было необходимости в столь многочисленных жертвах мирного населения, пусть даже и вражеского. Известные существующие оправдания применения ядерного оружия трудно назвать иначе как филистерской софистикой.

Помимо многократного умножения трагедий человечеству был преподнесен скверный урок. А именно: очевидные и ужасающие военные преступления союзников (видимо, согласно известному принципу «победителей не судят») официально так и не были квалифицированы как военные преступления. Сподвижники Гитлера были повешены, а Трумэн и Черчилль окончили свои жизни как респектабельные джентльмены, удостоившиеся многочисленных почестей. А в постсоветской России так и не произошло официального осуждения красного террора и сталинских массовых репрессий, что крайне негативно отражается на состоянии умов и душ в современном российском обществе.

В итоге человек, пытающийся самостоятельно осмыслить происходящее в мире, видит, что далеко не все очевидные и страшные преступления осуждаются, некоторые из них трактуются как вполне приемлемые. Это, возможно, главная социально-психологическая основа постмодернистского ценностного релятивизма, относительности любых идеалов. Непосредственная реакция сознания на такую ситуацию, с одной стороны, приводит к воплощению наиболее типичных постмодернистских

концепций («мусорная свалка истории» или «культура, проваливающаяся в собственные недра», по меткому выражению А.В. Михайлова).

С другой стороны, рождается протест, но уже не против конкретного врага, а против общественного истэблишмента вообще, против цивилизации в целом. В интонационном отношении этот протест выражался в двух крайностях как рок-музыки, так и авангарда: с одной стороны, в подчеркнуто агрессивной, «брутальной» манере пения и игры на инструментах (русский аналог – пение Высоцкого), с другой в нарочито безыскусственном, безмятежно-отрешенном, почти «детском» пении, которое встречается, например, у «Битлз».

Аналогичная ситуация – и в среде академического авангарда: от сверхэкстатического языка «Солдат» Циммермана до тотальной пассивности интонации, ее растворении в шумовых призвуках («Реквием по молодому поэту» того же автора, ряд произведений Кейджа, Шаррино, минималистских концепций).

Сам интонационный словарь эпохи глобальных гуманитарных катастроф отмечен печатью катастрофичности. Разрушение традиционных смыслов (фонда интонаций как ценностей) превратило его в стремительно расширяющуюся «вселенную», в которой постоянно кристаллизуются и разрушаются новые смыслы (интонации) – разрушаются прежде, чем успевают отложиться в сознании даже музыкантов-профессионалов. Большинство же людей продолжают оставаться носителями традиционных музыкальных смыслов, зафиксированных в интонационных словарях прошедших эпох. Иными словами, живут светом погасших светил, что объективно свидетельствует о катастрофичности духовной ситуации. Ведь именно диалектическое единство сохранения и обновления традиции, ее смыслов и ценностей, осознание культуры в ее исторической непрерывности могли бы свидетельствовать о нормальном развитии человечества.

Музыкальные эксперименты в «час нуль» культуры

XX столетие проходило под знаком нарастающего кризиса культуры, масштабы которого не имеют аналогов в истории. Вопрос о путях дальнейшего развития человечества приобрел особую остроту и напряженность. Так, статья В. Бычкова «XX век крупными мазками» завершается словами: «Реально на сегодня очевидно одно: XX век кончился успением Культуры и зарождением начального электронно-виртуального этапа вселенской Цивилизации»[83]. Используя широко известную антиномию О. Шпенглера (цивилизация – это закат европейской культуры, ее декаданс, разложение и гибель), В. Бычков, однако, прилагает ее ко всему человечеству. «XX век – последний век Культуры как порождения и носителя Духа, а в нашем евро-христианском ареале – последний век христианской культуры как части (и завершающего этапа) Культуры. Собственно, со времен Леонардо, то есть ренессансной секуляризации культуры и самосмышления, самопузырения разума человеческого – с культа его самостояния – началось иссякание Культуры, достигшее

в век термоядерного взрыва НТП (научно-технического прогресса. – *К.З.*) почти своей нулевой отметки. Хотя еще возможны и вероятны ее последние всплески и вспышки, может быть, даже и достаточно яркие, подобные случившимся в первой половине XX века могучим феноменам Авангарда и русского символизма в художественной культуре, или неоправославию в учениях Флоренского и Булгакова»[84].

Современный постмодернизм является, по мнению исследователя, порождением Пост-культуры (или сокращенно «Пост»), основанной на тотальном релятивизме и вседозволенности, где «Истина, Добро, Красота, Святость <...> аннигилированы, преданы забвению разумом, увлеченным научно-техническими играми и техногенными игрушками, потребительскими соблазнами...»[85] Совершенно ясно (и об этом также говорит В. Бычков), что подобная цивилизация обречена.

Исходя из приведенных рассуждений, попробуем рассмотреть следующую проблему: как музыка («электрокардиограмма» культуры) реагирует на сложившуюся ситуацию? Ведь композиторы, наиболее чуткие к пульсу времени – Кейдж и Штокхаузен, – фигурируют на страницах упоминаемой нами книги главным образом в качестве представителей бездуховной и беспринципной Пост-культуры. Между тем, здесь далеко не все разрешается столь однозначно, и даже на страницах одной из работ В. Бычкова содержится вопрос (вероятно, заданный не без иронии, хотя и с некоторой надеждой): «*Пост* – борьба Культуры со своей болезнью? За новое здоровое состояние?»[86].

Выражение «час нуль» было применено Штокхаузеном для характеристики культурной ситуации, сложившейся в начале 1950-х годов. По мысли крупнейшего немецкого авангардиста, в ту пору завершилась огромная историческая эпоха, охватывающая Античность, Средневековье и Новое время – вплоть до середины XX столетия. Определенный тип культуры, в силу исчерпанности его духовных оснований, пришел к своему завершению. Тем самым Штокхаузен недвусмысленно декларировал известное *отграничение* от всей предшествующей истории культуры, полагая возможным дальнейшее развитие «с нуля», с самого начала и на других основаниях. Действительно, середина XX столетия, когда на музыкальную арену выдвинулись Булез, Штокхаузен, Ксенакис, Берио и другие, отличалась наибольшим радикализмом в пересмотре общепринятых, традиционных норм музыкального мышления, – результатом явились и новая трактовка музыкального пространственно-временного континуума, и принципиально иной характер взаимоотношений человека с музыкой (и искусством вообще).

От чего же стремилось отграничиться искусство второго авангарда и что оказалось для него неприемлемым в культурном наследии прошлого? Прежде всего, авангардисты второй «волны» с усиленной активностью проводили в жизнь намеченную первым авангардом (1910–1920-е гг.) линию на «демонтаж» не только позднеромантического индивидуализма, но и любых антропоцентрических форм, определявших лицо европейской культуры еще с эпохи Возрождения (Х. Ортега-и-Гассет не вполне точно назвал данный процесс «дегуманизацией искусства» – ведь в большинстве случаев подразумевалось не безусловное изгнание «чело-

веческого», «гуманного» из художественного творчества, а скорее, соотнесение упомянутого фактора с более объективной и принципиально неантропоцентрической картиной мира). Однако второй авангард продвинулся гораздо дальше на пути критической переоценки исконных основ культуры, противопоставив себя, по сути, европейской истории *в целом*. Чтобы понять, какие принципы известного нам искусства прошлого были подвергнуты «остракизму», рассмотрим творческую деятельность двух композиторов – Штокхаузена и Кейджа, поскольку именно они, каждый по-своему, выразили позицию авангарда исчерпывающе и даже во многом *предельно*.

Карлхайнц Штокхаузен

При знакомстве с художественными принципами Штокхаузена сразу бросается в глаза их неоспоримая связь с романтической эстетикой, вопреки декларациям о «часе нуль» и о начале новой, совершенно чистой страницы истории. Одно из главнейших положений Штокхаузена – «никаких *нео*» – выдерживается в его творчестве последовательно и неуклонно на протяжении полувека. Вместе с тем данный принцип есть фактически гипертрофированная (иными словами, авангардная) позиция романтика, жаждущего безоговорочной *новизны* и *неповторимости* выражения. От индивидуализма, который и являлся необходимой почвой для подобных устремлений, авангард отошел. Но похоже, что сам Штокхаузен, с его декларациями непременного и перманентного обновления (весьма скоро сменившегося в европейском искусстве постмодернистскими «блужданиями» в искусстве прошлого и новым возвратом к «нео» и «ретро»), в историческом плане выглядит как радикально трансформированная вспышка «звезды» из прошлого – романтизма и, более того, романтической мистериальности.

Преодолев индивидуализм, авангард акцентировал противоположную (хотя не менее существенную) сторону романтического мироощущения – космизм, универсальность. Излюбленная идея романтиков: музыка (дух музыки) лежит в основе мироздания и некий «тайный тон» (Ф. Шлегель–Р. Шуман) пронизывает вселенную – достигла полнейшей зрелости и наиболее *буквального* воплощения именно у Штокхаузена и Кейджа. Такие на первый взгляд различные явления, как «космическая музыка» Штокхаузена (композитор уподобляет себя радиоприемнику, улавливающему «музыку сфер») и его же «интуитивная музыка» (импровизируемая исполнителями на основе авторских словесных указаний), суть формы прикосновения к единой музыкальной субстанции, мыслимой в качестве объективного бытия, совершенно не зависимого от человека.

Далее Штокхаузен и Кейдж доводят до предела идею романтического синтеза искусств. Следует заметить, что история знает немало и других форм художественного синтеза, например в античном театре, в средневековом храмовом действе или площадном представлении, в искусстве барокко и т.д. Вместе с тем идущее от романтизма стремление к пан-

музыкальности обусловило специфику авангардистского синтеза, суть которого точно характеризует афоризм Р. Вагнера: «Музыка – начало и конец языка слов». Впрочем, последовательность и интенсивность, с которыми данная идея утверждается Штокхаузеном, не снились и Вагнеру. Музыка в театре Штокхаузена уже не просто является «сердцем» спектакля и основным носителем всей полноты смысла, но безгранично расширяет собственное пространство, вбирая в себя слово, жесты, декорации, прежде воспринимавшиеся как отдельные внемузыкальные ряды. У романтиков подобная «экспансия» музыки в иные сферы отличалась идеальным, чисто смысловым характером, у Штокхаузена – оказалась вполне реальной и непосредственно ощущаемой. Так, в оперной гепталогии «Свет» жесты актеров зачастую прямо определяются рисунком мелодической линии и ритмом: отражаясь в физическом движении, музыка становится зримой и пластически осуществленной. Кроме того, в роли музыкального материала выступают слово, а также отдельные слоги и звуки – гласные и согласные[87]. В произведении «Inori» различные религиозно-ритуальные жесты образуют *серию* наподобие серии высот, длительностей и т.п., организуясь по образцу музыкального материала.

Однако в романтизме рассматриваемый синтез, доведенный до логического конца (подразумевается достижение предельной универсальности музыки и «рожденных» из нее прочих искусств), увенчивается религиозным мифом и приходит к идее *мистерии. Мистерия, вырастающая из искусства*, – таков закономерный итог развития романтических принципов, воплощаемых с максимальной полнотой и последовательностью. К христианской мистерии в конце своего пути пришел Вагнер, неосуществленными мечтами о всемирной мистерии прервался путь Скрябина, реализация же романтической утопии (оказавшаяся невозможной в границах самого романтизма) связана с именем Штокхаузена – в особенности с упомянутым *семидневным* театральным представлением «Свет». Подобно истинному романтику, Штокхаузен одержим идеей *совершенствования человечества* посредством музыки («совершенное» для него значит наиболее «музыкальное»). Таким образом, лидер второго авангарда выступает в роли типичнейшего романтического утописта и мифотворца, создателя собственной мифологии и даже теософии.

«Единый и Трансцендентный (запредельный), сверхкосмический *Принцип-Исток (Бог-Отец)* в *Своей* иной ипостаси – как *Сын Божий, Космический Субъект, Световой Архетип,* понимаемый одновременно и Бытийно (Онтологически) и Сверхбытийно (Сверхонтологически), проявляет (творит) *Себя* в *Космосе* (со всем неисчислимым множеством вещей в нем), создавая (проявляя) *его* как *Свой Объект,* и *имманентно* (как Световое измерение космоса, как Дух святой) присутствует в нем»[88]. Автор приведенной цитаты, характеризующей концепцию Штокхаузена, справедливо отмечает близость последней христианству Восточной Церкви – и, добавим, упоминавшемуся выше учению Григория Паламы (если откорректировать *терминологию,* рассматривая штокхаузеновского непроявленного Бога-Отца в качестве аналога неизреченной и непостижимой триипостасной Божественной Сущности, а Бога-Сына – по Штокхау-

зену, творящего Космос и проявляющегося в нем, – нетварным энергиям Божиим). Безусловно, «термин» – не безразличный знак, а носитель смысла, и штокхаузеновская терминологическая система по сравнению с собственно христианской несет в себе существенное усиление пантеизма. Не случайно М. Просняков, наряду с параллелями к православному восточнохристианскому вероучению, констатирует гностическую направленность штокхаузеновского монотеизма. Вспомним, что гностицизм на заре новой эры, используя понятия христианской теологии, трактовал их в языческом духе, вносил в Божественное бытие признаки тварного мира – космического и человеческого, а христианскую триадность истолковывал субординационистски (как в языческом неоплатонизме или в христианстве Оригена). Вопреки формальному дуализму Бога и Мира, они пребывают у Штокхаузена в очень тесном единстве – слишком тесном для церковного христианства, но вполне соответствующем немецкому философскому имманентизму (Фихте, Шеллинг, Гегель) и романтизму. (Кстати, о глубинном родстве романтизма с гностицизмом писал А. Лосев.) Штокхаузен тяготеет к созданию синтетической, «мировой» мифологии и религии: его «потусторонний *Световой Сын Божий, Посланец Иного,* трансцендентный *Великий Субъект, Принцип-Исток,* гиперборейский *Бог-Свет»* наделяется именами: *«Христос, Михаэль, Юпитер, Аполлон, Донар, Тор, Тиу* и т.д.»[89]. Тот же Михаэль – главный герой цикла «Свет» – оказывается сыном Евы и Люцифера, благодаря чему вовлекается в Божественно-люциферический круговорот Универсума и, таким образом, с чисто христианской точки зрения обнаруживает свою «неадекватность» роли трансцендентного «Принципа-Истока». Собственно говоря, и человек является для Штокхаузена «частичкой» Бога–Сына Божьего–Космоса («Я всего лишь частичка. Как мой палец – это часть моего тела»[90]). Штокхаузен именует музыку «Божественным искусством <...> наиболее сакральным из всех искусств», «искусством координации и гармонии вибраций»[91]. Вибрации же, смена которых осуществляется со строгой периодичностью, есть дыхание всего космоса и, в конечном счете, – дыхание Бога. Вслед за романтиками Штокхаузен отводит музыке максимально «тонкий», идеальный уровень мироздания, образец и цель стремления для низших, отягощенных материей слоев.

При этом «Божественность» и «сакральность» понимаются немецким авангардистом весьма своеобразно: с предельной полнотой и интенсивностью Божественное творчество проявляет себя в центре галактики (звезда Сириус). Согласно Штокхаузену, «на Сириусе искусство, в особенности музыка, – это язык. Я понимаю музыку как язык значительно более высокоразвитых существ»[92]. Отсюда прямо проистекает тезис, настойчиво повторяемый Штокхаузеном: он-де *не сочиняет*, а улавливает музыку, уже существующую в мире, только еще не известную людям. «В течение многих лет я говорил бесчисленное множество раз и иногда писал об этом: что я не сочиняю *свою* музыку, но только передаю вибрации, которые я получаю; что я функционирую как передающее устройство, как некое радио», – уверяет Штокхаузен[93]. Тогда преображение материи, осуществляемое искусством, тем более обретает иные измерения. Прежде (от древнейших времен до первого авангарда вклю-

чительно) композитор-творец, руководствуясь эйдосом (умопостигаемым и умозримым) собственного произведения, преображал материю в рамках этого последнего, оставаясь «больше» и конкретного художественного замысла, и результата творчества. Штокхаузен видит создаваемые им произведения *за пределами* своего сознания; он является частицей Божественно-космической музыки, живет в *ее пространстве* и стремится внушить аналогичную точку зрения потенциальному слушателю. Один из множества примеров (отнюдь не исключительный, но наиболее впечатляющий) – «Вертолетно-струнный квартет» из «Света», где четверо музыкантов играют в разных вертолетах, перемещающихся в воздухе (естественно, за пределами оперного театра; траектории упомянутых перемещений отражены на экране в зрительном зале). При этом графическая полифония вертолетных «мелодий» вовлекает внутрь музыкальной фактуры реальное пространство – и в театре, и на подступах к нему. Последовательно осуществляемое Штокхаузеном *расширение границ* музыки находится в русле тенденции, еще более значительной по масштабам: мистериально-теургического *расширения границ искусства*, перерастания искусства в религиозное (то есть жизненное, а не только художественное) действо.

Как известно, искусство, вышедшее в глубокой древности из лона религии, изначально было неотъемлемой составной *частью* теургических (литургических, мистериальных и т.д.) действ, их языком – в прямом и точном значении данного слова. Однако в романтическую эпоху (начиная с Новалиса) мистериально-теургическая *тенденция* зародилась уже внутри самого искусства, вне каких бы то ни было традиционных религиозных обрядов. Русская религиозная философия рубежа XIX–XX веков в лице В. Соловьёва, Вяч.И. Иванова, П. Флоренского, Н. Бердяева и других оставила богатое наследие по названной проблеме, чутко отреагировав на сложившуюся новую ситуацию в художественном творчестве и предвосхитив здесь расцвет свободной мистериальности, который действительно произошел в XX столетии. Развитие указанной тенденции выглядит закономерным: вспомним, что и в секуляризованном, автономном, «чистом» искусстве теургически-мистериальный момент всегда скрыто присутствовал в качестве сверхзадачи, поскольку это искусство *преображало* как материю (средства) в своей частной, изолированной сфере, так и духовный мир человека – уже выходя за пределы упомянутой сферы и формируя в той или иной мере облик внехудожественной реальности. По утверждению Н. Бердяева, «творчество всегда теургично», а художник является продолжателем Божественного деяния – созидания мира. Несомненно, романтико-символистские идеи мистерии и новой теургии порождаются *утопическим* доведением до предела (логического конца) отмеченного теургического момента творчества. Бесспорно и другое: подобные утопии возникают в контексте романтизма и постромантического символизма, когда искусство устремляется к *невозможному,* намереваясь объять собой всю реальную действительность. Разумеется, такие идеи не могли достичь полного осуществления. Напомню в связи с этим рассуждение В. Соловьёва об отличии новой, «свободной» теургии от старой: прежде ре-

лигиозная идея владела художниками, а в грядущем художники и поэты сами будут владеть религиозной идеей и сознательно управлять ее земными воплощениями. В сознании В. Соловьёва закономерно отразился произошедший на рубеже XVIII–XIX столетий переворот в культуре: от ее традиционалистского – к посттрадиционалистскому состоянию. Во многом благодаря указанному перевороту искусство пыталось претендовать на роль религии (которая, будучи оплотом принципиального традиционализма, переживала серьезный кризис), хотя по своей природе не могло справиться с этой ролью самостоятельно. Поэтому мистериальность XX века преимущественно оставалась тенденцией *внутри* искусства, внутри театра. Вероятно, и скрябинская «Мистерия», при условии благополучного ее окончания, «вернулась» бы в театр (пусть даже «театр-храм») – в противном случае композитор, одержимый непомерно дерзкими замыслами, потерпел бы полное фиаско. Характерно высказывание Бердяева о теургии в понимании Вяч. Иванова и Скрябина: «Когда он (Иванов. – *К.З.*) говорит о теургии и зовет к теургии, то теургию он мыслит все в пределах искусства, в пределах культуры... Но если возможна теургия, то она будет выходить за пределы культуры и искусства, она предполагает *катастрофический выход за грани этого мира*». Вот почему Скрябин «...искал... не новой культуры, а новой земли и нового неба»[94] (курсив мой. – *К.З.*).

Столь напряженно-максималистское понимание искусства, переросшего в теургию, было свойственно в XX веке немногим: после Бердяева и Скрябина оно проявилось у Штокхаузена – уже на другом историческом этапе и в русле иной традиции (вероятно, под воздействием Новалиса, имя которого композитор не раз упоминал в своих выступлениях). Как справедливо отметила С. Корсунская, «научившись "играть в Мистерию", искусство XX века отказалось от мысли свершить ее»[95]. По сути, отказался и Штокхаузен: его грандиознейшая мистерия «Свет», использующая целый комплекс новых, невероятных средств воздействия на зрителя, при этом остается театром (пускай и вобравшим в себя окружающее пространство!). Конечно, Штокхаузен творит *художественный образ = иллюзию* перерождения реального мира – человека, пространства, времени. Его «Свет» есть *искусство*, а не практический религиозный акт (точнее говоря, искусство, создающее художественный образ мифолого-мистериального, всевременного, всепространственного акта). Примечательно, что «Свет» состоит из семи *опер* – композитор использует в данном случае традиционное жанровое обозначение, хотя отдельные части мистерии лишь местами напоминают оперу.

Вместе с тем мечта о полном преображении действительности художественными средствами не покидает Штокхаузена. Х. В. Хенце в одной из бесед вспоминал о событиях середины XX века: «...этот Карлхайнц, должно быть, еще с детского возраста обладал чем-то вроде неуемного миссионерского сознания – во всяком случае, своим поведением он постоянно демонстрировал нечто подобное. Он редко бывал непатетичен, он все время был на небе. Мне вспоминается один музыкальный фестиваль в Вене в начале 50-х годов: выпив в Гринцинге молодого вина, мы вместе с руководителями издательства «Universal Edition»

возвращались в город, и Штокхаузен при виде тогда еще достаточно скромно освещенного города заметил: «Видишь, там внизу лежит море огней Вены. Через несколько лет я достигну того, что смогу поднять весь город на воздух при помощи одного-единственного электронного щелчка». Я обратил его внимание на то, что уже сегодня для этих целей существуют прекрасно функционирующие взрывные устройства и что музыканты, собственно, могли бы поэтому обратить свое внимание на другие цели и задачи»[96].

В отличие от Хенце, я не склонен понимать слова Штокхаузена столь буквально. То было, вероятно, типичное для людей искусства аллегорическое преувеличение – немецкий авангардист слишком хорошо известен как поборник музыкального совершенствования человечества, его единения с Богом, торжества Света и Любви. Я не стал бы вспоминать высказывание полувековой давности, однако оно прямо перекликается с нашумевшими заявлениями Штокхаузена о террористических актах в Нью-Йорке – заявлениями, вызвавшими всплеск эмоций во всем мире. Посмотрим, как развивались события на пресс-конференции 16 сентября 2001 года накануне фестиваля музыки Штокхаузена в Гамбурге:

«На вопрос <...> «Являются ли Михаэль, Ева и Люцифер историческими фигурами прошлого... (Штокхаузен: «Нет, нет!»), или они – подлинно художественные образы?» Штокхаузен ответил: «Я ежедневно молюсь Михаэлю, но не Люциферу – я не позволяю себе делать этого, – хотя он очень презентабелен, например, в Нью-Йорке в настоящее время» [97].

Вопрос: «Вас посещают видения ангелов?».

Штокхаузен: «Да, конечно».

Вопрос: «Что они напоминают?».

Штокхаузен: «Они подобны тому, что является известным всем вам по картинам и другим визуальным искусствам последних 1000 лет. И иногда также подобны человеку».

На мгновение воцарилась тишина, пока журналист передо мною ее не нарушил: «Поскольку речь зашла о городе Нью-Йорке: в Ваших примечаниях к «Гимнам» Вы пишете о гармоничной гуманности, сделавшейся[98] музыкально слышимой».

Штокхаузен: «Да».

Тот же самый журналист: «Вы также только что говорили о языках, на которых Вы сочиняете; Вы только что сказали, что Люцифер находится в Нью-Йорке, – я полагаю, что правильно истолковал Вас?».

Штокхаузен: «Нет».

Тот же самый журналист: «Что Вы лично чувствуете относительно недавних случаев, и, прежде всего, как Вы теперь рассматриваете такие замечания относительно гармоничной гуманности, как в «Гимнах», которые планируются быть исполненными?».

Еще один момент тишины.

Губа Штокхаузена задрожала, что означает, что он близок к тому, чтобы прослезиться. Это случилось и несколькими минутами ранее, когда он сказал, что иногда видел ангела в человеке.

Тогда он сказал – в контексте его предыдущего заявления «например, Люцифер в Нью-Йорке» – «Итак, то, что произошло – теперь все вы должны привлечь ваши умственные способности, – самое большое произведение искусства...»[99]

«...Это было величайшее произведение искусства из всех возможных во Вселенной. В единовременном акте было достигнуто то, о чем нельзя и мечтать в музыке. Профессионалы десятилетиями работают как сумасшедшие, чтобы всего-навсего выступать на концертах, а потом, как и все, умирают. А здесь люди, сосредоточившиеся на одном-единственном исполнении, в мгновение ока унесли с собой в Вечность пять тысяч человек. Я бы не мог этого сделать. По сравнению с этим мы, композиторы, просто ничтожества».

После некоторой паузы последовало восклицание: «О, Люцифер, куда ты меня завел!»[100].

Тогда тот же самый журналист спросил Штокхаузена, полагает ли он, что «произведение искусства» Люцифера было преступным актом. Штокхаузен ответил, что, конечно же, это было преступным актом, потому что у невинно убиенных не было выбора.

Предпоследнее предложение, которое вошло в радиопередачу, звучало так: «Но что произошло *духовно,* так это скачок за пределы безопасности, самоочевидного, обыденной жизни, что иногда также случается в искусстве... или оно ничего не стоит».

Насколько я помню, это было тогда, когда Штокхаузен сказал: «Но, пожалуйста, не нужно публиковать это, люди могут неверно понять» <...>.

Затем, после этой тишины, Штокхаузен посмотрел журналисту передо мной (который задал вопрос) прямо в глаза и, в свою очередь, спросил: «Где Вы хотели опередить меня? Люцифер... Вы музыкант?» (ответ: «Я имел обыкновение быть [им]»).

Последовало несколько более рефлективных предложений. Тогда Штокхаузен слегка улыбнулся Йоханнесу Шульцу и уколол: «Может быть, Вы – Люцифер»[101].

Как видим, речь, естественно, не идет о том, что Штокхаузен приветствовал террор и массовые убийства. В чисто этическом плане все «укладывается в рамки»: подобно любому нормальному человеку, Штокхаузен назвал террористические акты преступлением. Однако приведенное высказывание Штокхаузена действительно шокирует – не в этическом, а в *эстетическом* аспекте. Ведь эстетическая сторона высказывания – следует подчеркнуть это – не зависит от контекста, она самодостаточна и недвусмысленна. А именно: с точки зрения крупнейшего композитора современности, гнуснейшее и отвратительнейшее преступление, результатом которого явились не красота и совершенство, а только хаос разрушения, безобразие и ужас, оказывается, может быть в то же самое время «величайшим произведением искусства из всех возможных во Вселенной». К такому заключению нас неизбежно приводит процитированное выше – и такое *понимание искусства* закономерно вызывает негодование. Вот уж, действительно, беспрецедентное решение проблемы «гений и злодейство»! Разумеется, XX век знает примеры, когда в рамки «искусства» пытаются поместить и всяческое уродство, и совершенно

антиэстетические и антиэтические явления, вплоть до запланированного убийства, – соответствующие примеры сразу стали вспоминать журналисты, комментируя злополучные слова Штокхаузена. И если бы Штокхаузен хоть в малой степени приближался к подобному деградировавшему (поистине сатанинскому) искусству, то слова композитора воспринимались бы как вполне соответствующие контексту его музыки.

Но вспомним еще раз: Штокхаузен полагает свое искусство языком Бога и силой, способствующей процессу совершенствования человечества. Что могло подвигнуть композитора на провозглашение столь нелепой и чудовищной декларации? Ответ напрашивается лишь один: значит, его понимание искусства слишком радикально отличается от всего, к чему мы привыкли.

Ряд существенных черт штокхаузеновской концепции искусства был отмечен выше; сейчас же обратим внимание на совокупное взаимодействие данных черт, повлекшее за собой столь необычный результат. Во-первых, как упоминалось ранее, Штокхаузен максимально интенсифицирует утопию романтической и постромантической мистериальности (Новалис – Скрябин – [В. Соловьёв – А. Белый – Вяч.И. Иванов]), направленную на выход искусства из своих берегов, на включение последнего в религиозно-художественное действо (которое чаще мыслится свободным, не регламентированным теми или иными традициями конкретных религий). Данная утопия есть прямая материализация романтического стремления преобразовывать мир идеально – в искусстве; утопичность состоит в том, что теперь преображение трактуется как реальное – в «сверхискусстве», в мистерии-теургии. В свете указанной идеи Штокхаузен-творец постоянно балансирует на грани искусства и мистериального «сверхискусства». Фактически он создает художественные произведения (театральные образцы=иллюзии религиозных актов), теоретически же стремится придать им мистериальную направленность, вплоть до воздействия на реальный мир (а какое искусство не воздействует на реальный мир – подспудно, через духовный универсум человека? Штокхаузен максимально заостряет названный момент). Вот почему для Штокхаузена искусство, в принципе, не имеет границ – оно вездесуще и всепроникающе.

Во-вторых, авангардная идея Штокхаузена (корни ее тянутся опять-таки к романтизму и теряются в глубине веков) по поводу автора, находящегося «внутри» сферы искусства (объективной и не зависящей от него), приводит к тому простому заключению, что искусство, по сути, – явление отнюдь не «человеческое», но «космическое», «божественное», подобно «мировой музыке» (musica mundana) в Средние века. Отвечая на вопрос о своем любимом композиторе, Штокхаузен говорит: «Бог-Отец». Но отсюда проистекает возможность и люциферического, сатанинского искусства – мистерии, созданной Люцифером! Именно сатанинская «мистерия» (антимистерия) произошла в Нью-Йорке 11 сентября 2001 года – об этом и рассуждал композитор на пресс-конференции («Я ежедневно молюсь Михаэлю, но не Люциферу <...>, хотя он очень презентабелен, например, в Нью-Йорке в настоящее время»).

Таким образом, становится понятным, чему позавидовал Штокхаузен – естественно, не «лаврам Усамы Бен Ладена», как написал некий журналист. Композитор позавидовал силе, масштабам и интенсивности, с которыми человек способен воздействовать на мир, – само же воздействие может предопределяться сценариями Бога либо Люцифера: и то, и другое – сверхчеловеческое *творение* космических сил. Штокхаузен ждет от искусства реального воздействия на окружающий мир. Преодолевая массу технических сложностей, наталкиваясь на сопротивление (к примеру, в Зальцбурге, где партия «зеленых» выступила против исполнения «Вертолетно-струнного квартета», якобы могущего нанести ущерб окружающей среде), он поднимает в воздух четыре вертолета, что придает звучанию некий «всепространственный» эффект. Но вертолеты приземляются, артисты и публика расходятся по домам, а в небе продолжают летать обыкновенные, не музыкальные самолеты и вертолеты, при этом время от времени падая на землю. И Штокхаузен видит, что в результате творимого им действа произошли изменения далеко не столь глубокие, каких бы он хотел, и что по сравнению с Люцифером и его сатанинским действом нынешние художники – «просто ничтожества».

Возможно, подобные или же близкие им ощущения возникли у композитора на злополучной пресс-конференции в те безмолвные моменты, когда у него дрожали губы. В данном контексте становится понятным, о чем, собственно, говорил и молчал Штокхаузен, но даже такое понимание далеко не все «расставляет на свои места» и не приносит удовлетворения по причине отсутствия внятного ответа на вопрос: мыслимо ли эту мерзость, насилие, разрушения – одним словом, *деяния Люцифера* – причислять к искусству, да еще самому великому? Даже если согласиться с точкой зрения Штокхаузена и признать: искусство – дело рук Бога, оно объективно-космично и лишь постепенно открывается людьми, – то по-прежнему будет непонятно, почему люциферианские *разрушения* есть искусство? Ведь последнее всегда являлось *созиданием* – созиданием идеала в реальности. А какой идеал, какой Божественный прообраз может заключаться в терактах?

Конечно, здесь наличествует перекличка с общим тоном (настроем) эстетики второй половины XX века – эстетики, не чуждой культу деструктивной идеи и фактического вандализма (вспомним хотя бы рок-концерты с показательным разбиванием музыкальных инструментов и т.п.). Однако важнейшим истоком всего изложенного Штокхаузеном, бесспорно, выступает особый характер индивидуальной религиозности композитора.

Итак, в-третьих, отмеченная выше гностицистско-языческая ориентация *мифологии* Штокхаузена, переистолковывающей в основном принципы христианства, закономерно обусловила слишком тесные «узы родства» связанных между собой Люцифера и Бога. Люцифер – сила анархии, хаоса и распада – предстает у Штокхаузена также в известной степени частицей Божества, одной из сил единого Божественного космоса (сходной с некоторыми языческими или индуистскими богами разрушения). Но тогда в характеризуемой системе взглядов разрушительная люциферовская антимистерия равным образом попадает в сферу

«вышедшего из берегов» искусства как языка Бога. Грань между подлинной Божественной мистерией и «антимистерией» разрушения оказывается зыбкой (разумеется, не по содержанию, а по статусу) – столь зыбкой, что ее не сразу заметил Штокхаузен, а заметив, воскликнул: «О, Люцифер, куда ты меня завел!».

Действительно, штокхаузеновские рассуждения являются наглядным примером вопиющей антигуманности и антиэстетической сущности выводов художника-мифолога, порождаемых даже небольшими отклонениями от *сути* и *духа* христианства. Только христианство как откровение Богочеловека обосновывает полный и последовательный гуманизм (который, собственно, возник исторически в лоне христианской культуры и явился ее прямым «потомком», хотя и склонным забывать о своем «предке»). Наимоднейший дзен-буддизм прямо провозглашает: добро и зло – одно, ибо все имеет природу Будды; язычество, обожествляющее Космос в целом, принципиально чревато опасностью обожествления зла – демонизмом (впрочем, между названной опасностью и реальным вероучением ни в коем случае нельзя ставить знак равенства, что иной раз делается – по недомыслию или в полемическом запале – при рассмотрении указанной проблематики).

Позволяет ли данное резюме объявить произведения Штокхаузена (до сих пор говорилось только о его понимании искусства) ересью и призвать к их порицанию верующими христианских конфессий? Ведь в печати и радиоэфире уже распространились всевозможные комментарии, в которых содержатся прямые параллели между высказываниями композитора о терактах и его собственным творчеством. Если бы Штокхаузен действительно основал некую альтернативную *религию* (о чем мечтали Новалис и Скрябин), с новыми обрядами и пантеистическим, полуязыческим вероучением, он несомненно стал бы одним из многочисленных сектантов, ересиархов и лжемессий нашего времени. Однако все творимое Штокхаузеном фактически является *искусством*, пускай и непривычно расширившим свои границы и стремящимся их еще более расширить – до бесконечности; искусством, создающим *образ* космической мистерии. А искусство вправе свободно трактовать и воплощать образы мифологического наследия. К тому же концепция упоминавшейся гепталогии «Свет» не позволяет обвинить ее автора в люцифериանстве (сатанизме); напротив, главный герой Штокхаузена – Михаэль, Сын Божий, борющийся с Люцифером как духом анархии и утверждающий Свет. Приведу слова, которые поет Михаэль в сцене «Видение» из «Четверга» (весь текст сочинен Штокхаузеном): «Люцифер, благороднейший из ангелов, восстал, когда совершалось сотворение человека. Он взял одеяние Змея и стал вторым зачинателем человека... С тех пор Сыны света борются с Сыном тьмы. Я, дух от духа, Михаэль, стал человеком <...> и я знаю, что многие из вас смеются надо мной, когда я пою: я бессмертно влюблен в людей, в эту землю и детей ее – вопреки Люциферу, вопреки Сатане, вопреки всему». Притом в земной своей ипостаси Михаэль – сын Люцимона (эманации Люцифера), и здесь обнаруживается один из принципиально нехристианских, гностицистско-языческих, манихейских моментов рассматриваемой концепции (впрочем, «сомнительная» родословная

Михаэля-*человека* специфически преломляет и *заостряет* известное христианское положение относительно присутствия в человеке не только Божественного начала, но и земного, тленного, равно как именования Сатаны «князем мира сего»). Однако, повторяю, изложенное выше есть не религия, а мифолого-художественное воплощение борьбы космических сил Света и Тьмы в *мире*, во *Вселенной* – кстати, *факт* названной борьбы не противоречит ортодоксальному христианству.

Перейдем теперь от проблемы внешних границ искусства к его основанию и ядру – сфере художественных эйдосов. Вспомним, что уже в искусстве первого авангарда (Кандинский, Малевич, Шёнберг, Веберн) художественные эйдосы впервые за всю историю *вообще* не были предзаданы художнику – они не исходили ни от реальных форм (вариант классического эйдоса), ни от объективной сверхреальности (эйдосы средневекового христианского искусства). Для второго авангарда и, особенно, для постмодернизма сам вопрос о художественном эйдосе либо представляет величайшую проблему, либо попросту снимается. «Эйдетический» скептицизм и нигилизм постмодернистов ознаменовали острейший кризис искусства как особой сферы духа. Кризисная ситуация в эйдетике художественного творчества (отражающая тотальный кризис идеалов) явилась внутренней причиной, приведшей к стиранию границ искусства в целом ряде «крайних» случаев.

И от постмодернистского заведомого самоотрицания искусства, и от исчезновения соответствующих идеалов Штокхаузен очень далек. Он следующим образом определяет задачи художника: «Искусство, прежде всего, означает бытие неординарного; во-вторых, – постижение неизвестного; и в-третьих, – является средством, обращенным к вечному, обладающим данным качеством трансцендентности. И этим заданы все основные условия для произведения искусства»[102].

Как видим, категории вечного и трансцендентного (обеспечивающие бытие платоновского эйдоса) сохраняют для Штокхаузена свою силу и значимость. Он стремится к обнаружению и художественному воплощению высших начал (смыслов), существующих в трансцендентном мире, внешне сближаясь с художником античности и Средневековья. Вместе с тем сегодня композитор может использовать такие техники, которые не всегда позволяют предвидеть звучащий результат творчества. Сам Штокхаузен с полной определенностью говорит о данном перевороте в мышлении: «*Новая музыка* являет собою, по сути дела, не столько следствие (звуковой результат) мышления и чувствования ее создателей (хотя в ней есть и это), сколько нечто совершенно новое для них самих: она ужасает тех, кто ее отыскивает, она неведома тем, кто ее производит на свет. Новая музыка этого рода (скорее именно отыскиваемая, нежели изобретаемая, – та, о которой никто не имел ни малейшего понятия до того, как она прозвучала, и о которой, стало быть, никак нельзя сказать, будто она выражает нечто такое, что мы знали и чувствовали еще *до* того) лишь после прослушивания *порождает* [в нас] новую работу мысли и новое чувствование»[103]. В процитированном рассуждении «нечто... что мы знали и чувствовали еще *до* того» есть эйдос художественного произведения. У Штокхаузена и у других представителей второго авангар-

да (о чем будет упомянуто далее) происходит сдвиг в формах эйдетики музыкального искусства. Во-первых, эйдосы музыки, по Штокхаузену, присутствуют в реально-физическом плане бытия – в Космосе (достигая наиболее чистого воплощения на Сириусе). Этот тезис оказывается значительно ближе антично-средневековым представлениям об идеально-объективном («ангельском») существовании эйдосов, чем воззрениям Нового времени. Во-вторых, специфическими чертами наделяется способ «узрения» музыкальных эйдосов: момент «откровения» аклассического, то есть сверхреального, иноприродного эйдоса (явленной иконы) сочетается с весьма интенсивной структурной разработкой Штокхаузеном соответствующих «механизмов» поиска и обнаружения – работой, охватывающей широчайший спектр градаций: от строгого расчета до поисков (в некоторых случаях) почти «вслепую», «наощупь» (например, в композициях из области так называемой «интуитивной» музыки с вербальными текстами). О каком же эйдосе – «интонируемом смысле» музыки – может идти речь, если композитор сам удивляется неожиданности возникающего звучания и не способен предвидеть его?

Отвечая на данный вопрос, необходимо учитывать два взаимосвязанных фактора. Прежде всего, расширение границ музыки, увенчивающееся мистериальными действами или хэппенингами, начинается именно с эйдоса. Новоевропейское (автономное, чистое) музыкальное искусство приучило нас к тому, что музыка и ее смысл концентрируются в звучании, в интонации. Однако в прошлом, до эпохи барокко включительно, пока не сформировался феномен абсолютной музыки, исток музыкального эйдоса по преимуществу находился вне звучания: в графическом изображении, в буквенной или числовой символике и т.п. При этом в старинной музыке любая интонация, возникающая на внемузыкальной основе, контролировалась слухом автора, пропускалась через «фильтр» ладогармонических закономерностей. Теперь же указанный сдерживающий (анархию?) момент вполне может отсутствовать. Музыкальный эйдос перемещается «по ту сторону» звучания, а точнее, сама граница музыки отодвигается в глубину *незвучащего* – в структурную, безмолвно-числовую основу. О том, какого рода структурами обуславливается непредвиденность звукового облика новейшей музыки, будет упомянуто несколько позже – в связи с творчеством Дж. Кейджа, длительное время занимавшегося поиском и осмыслением названных дозвуковых структур.

Теперь обратимся ко второму фактору, чрезвычайно актуальному именно для Штокхаузена. Предварительно следует подчеркнуть, что Лосев охарактеризовал музыкальный эйдос как *гилетический*, как эйдос внеэйдетического, подразумевая четкую оформленность в музыке бессмысленно-хаотической, ничего не значащей звуковой материи. Однако если прежде такое структурирование происходило в сознании композитора, в рамках творческого процесса, законченным результатом которого становилось произведение (хотя, строго говоря, и в этом случае якобы «законченный» результат предполагает доработку, осуществляемую интерпретатором, и вариантность реализации), то у Штокхаузена *исполнение* нередко уподобляется акту оформления хаоса, свершающемуся в присутствии слушателя и тем самым обретающему теургический

смысл (вот где обнаруживается внутренний исток штокхаузеновской мистериальности!). Фиксируемый автором текст музыкального сочинения в данной ситуации предстает не законченной и готовой картиной, а лучом смысла (Света!), брошенным во тьму и возбуждающим в ней структурирующие процессы.

У Штокхаузена есть произведение, воссоздающее образ материи до оформления Космоса из хаоса с последующим взрывом – «Илем» (1972). В авторском предисловии говорится: «Теория вибрирования (колебания) Вселенной. Каждые 80 000 000 000 лет Вселенная взрывается, развертывается и оформляется снова. Слово «илем» некоторые использовали для обозначения периодического взрыва, другие – для обозначения первичной (сущностной) материи». Тут же цитируется «Британская энциклопедия по космогонии»: «...вещество молодой Вселенной должно было полностью состоять из смешения свободных нейтронов, протонов и электронов (*илем*, или *гиле*, согласно старому термину, используемому Аристотелем)...». Далее Штокхаузен пишет: «Таким образом, вся материя, оформленная в процессе эволюции (развертывания), растворяется (переплавляется) однажды снова в инволюции, космос очищается огнем и вселенная возрождается, чистая (водородная) и свежая. Феникс-Музыка!».

Текст упомянутого сочинения представляет собой ряд авторских указаний к исполнению; при этом собственно звуковой (высотный) материал лишь слегка намечен (образец сочетания «начальных нот» или кульминационное тритоновое звучание в разделе «Взрыв» – «Implosion»). Музыкально-эйдетическая основа пьесы в данном случае определяется соотношением и взаимодействием временнóго (темпового), сценически-пространственного (ремарки по поводу расположения музыкантов на сцене, их дальнейших перемещений), громкостно-динамического, артикуляционного аспектов. Алеаторическая композиция построена таким образом, что направленность развития звукового образа пьесы не вызывает сомнений. Кстати, преувеличенное внимание, уделяемое Штокхаузеном качеству исполнительского воплощения своих произведений (включая те, в которых нет или почти нет нот, – автор объявляет «незаконными» и «недействительными» любые исполнения, осуществленные помимо его руководства и контроля), свидетельствует о сохраняющемся для этого художника поистине колоссальном значении (в отличие, скажем, от Кейджа) «интонируемого смысла» – эйдоса, хотя бы и наделяемого совершенно непривычными параметрами. Более того, после целой серии радикально-алеаторических композиций, датируемых 1950–1960-ми годами – периодом провозглашенного «времени нуль», Штокхаузен возвращается к достаточно детальной фиксации нотного текста. Благодаря используемой композитором (начиная с 1970-х гг.) формульной и многоформульной технике («Мантра», «Инори», «Сириус», наконец, гепталогия «Свет») музыкальное произведение обретает собственный *порождающий эйдос* – предельно четко зафиксированную в нотах многопараметровую звуковую структуру, выступающую в качестве программы развертывания авторской концепции.

Парадоксальным образом у Штокхаузена сочетаются выход искусства из каких бы то ни было границ, его высвобождение и максимальная акти-

визация организующей деятельности творца, стремящегося держать композиционный и исполнительский процесс под строжайшим контролем. Иначе и быть не может! Штокхаузен, выступающий в роли наследника *немецкой* культурной традиции (Бетховен – Вагнер – Шёнберг), необычайно остро ощущает не только интенсивность проявления хаотически-иррациональной стихии, но и мощные силы, организующие и обуздывающие эту стихию. Однако в его творчестве достигается принципиально новый уровень в борьбе смысла и бессмыслицы, эйдоса и хаоса, Света и Тьмы. Композитор постоянно балансирует на самой грани формы и хаоса; ему мало создать *готовый* результат – нужно *постоянно* ощущать близость хаоса и «искусства» разрушительных сил, чтобы заклинать их и преодолевать силой формы. Поэтому так легко было оступиться («О Люцифер, куда ты меня завел!»).

Сложившаяся к середине 1970-х годов формульная техника Штокхаузена (вразрез с господствовавшими тогда постмодернистскими концепциями) утверждает идею единства и *Единого истока*, а в оперном цикле «Свет» структурирует средствами музыки мифологическую модель Универсума.

Джон Кейдж

Наиболее радикально, то есть уже в полном смысле *антитрадиционно,* отреагировал на ситуацию «нуля» американец Джон Кейдж. Абсолютная, предельная нетрадиционность Кейджа во многом объяснялась его принадлежностью к американской культуре, которая пребывала на значительном удалении от традиций и опыта европейской классики, не обладая, в частности, развитой симфонической школой (творчество Ч. Айвза, создавшего несколько симфоний, уже открывало полосу авангардных поисков, к которым позже присоединился и Кейдж). Заметную роль сыграла и увлеченность Кейджа мистическими учениями Востока, например дзен-буддизмом, что, несомненно, помогло композитору преодолеть свою зависимость от сущностных основ европейского мышления и сформировать впечатляющую оппозицию последнему. Однако если бы дело сводилось только к упомянутой оппозиции, то значение Кейджа и символичность его фигуры вряд ли оказались бы столь велики. Ведь при ближайшем рассмотрении данный композитор воспринимается в равной степени как прямое следствие исторического развития европейской культуры, как ее предельный, крайний результат и вместе с тем – полнейшее самоотрицание и самоисчерпание. Внешним знаком и наглядным симптомом этого самоисчерпания прежней культуры явилась тупиковая ситуация в сфере звукового материала, в той или иной степени ощущавшаяся на протяжении первой половины XX столетия и обострившаяся к его середине. Бесспорно, речь шла прежде всего об исчерпанности духовных основ, стимулировавших развитие в пределах данного материала, – с учетом ситуации исторические перспективы подобного развития непременно будут выглядеть тупиковыми. Так, в первой половине XX века у нескольких композиторов – носителей но-

вого мышления (Скрябин, Шёнберг, Веберн) – сформировалась концепция постепенного слухового освоения (в ходе закономерной эволюции музыкального искусства) интервалов и созвучий натурального ряда обертонов и исчерпанности данного ряда к текущему моменту. Но чего можно было ожидать после того, как *полутон* стал основанием новой гармонии? В соответствии с названной концепцией следующим логически необходимым шагом представлялся выход за пределы дискретной полутоново-хроматической шкалы, к интервалам еще меньшим, либо включение в музыкальный материал, на равных правах, звуков внетоновых, шумовых, без определенной высоты. «Исчерпанность» материала была бы немыслима в культуре традиционалистского типа, она возникла в результате постоянного стремления композиторов к новому, небывалому, иными словами – в результате все более и более (а в особенности – на протяжении XIX века) усиливавшейся индивидуализации европейского художественного мышления. Таким образом, здесь проявился по преимуществу кризис *индивидуалистического основания* прежней европейской культуры. Дебюсси, затем Шёнберг и его ученики, целенаправленно продвигаясь по пути дальнейшего и нарастающего обновления музыки, создали ситуацию, до тех пор в истории не встречавшуюся: благодаря им стали возможны (эстетически приемлемы) и одновременные, и последовательные сочетания *любых звуков*, любых интервалов и аккордов. Однако Шёнберг, Веберн и Берг, приверженные идее целостности музыкального произведения, его индивидуальной неповторимости в сочетании с единством развития, ради сохранения названных святынь и создали додекафонную технику.

А Кейдж – ученик Шёнберга, в течение некоторого времени являвшийся сторонником додекафонии, – вскоре сделал из нее собственный вывод. Этот вывод был настолько очевиден и прост (по-детски, до наивности) и вместе с тем настолько не укладывался в тысячелетние европейские представления об искусстве, что поначалу не пришел в голову никому, кроме Кейджа. Здесь подразумевается следующее: если грамматически разрешены любые комбинации имеющихся звуков, то, значит, допустимы (эстетически приемлемы) и любые *случайные, непредвиденные сочетания* указанных звуков. Пока европейские авангардисты (Булез, Штокхаузен) разрабатывали технику тотального сериализма – систему предельно жесткой организации музыкального произведения, Кейдж экспериментировал с непредсказуемыми сочетаниями звучаний. Так возникли «Воображаемый пейзаж № 4» для радиоприемников, «Музыка перемен» (где использовалась алеаторическая схема композиционного процесса: текст сложился в результате гадательных операций по древнекитайской «Книге перемен» «И цзин»), «0'00''» («может быть исполнено как угодно и кем угодно») и многое другое. Безусловно, с точки зрения традиционной европейской эстетики подобные опусы не принадлежат к искусству, возникая по преимуществу независимо от деятельности автора; последний же занят не построением формы в качестве носителя определенного смысла, а комбинированием фрагментов самого разнообразного материала, предоставляемого окружающей жизнью. Другие сочинения Кейджа – например, многие его вербаль-

ные и графические партитуры («Cartrige music», Концерт для фортепиано с оркестром, «Fontana Mix») – не являются текстами произведений в привычном понимании, коль скоро предполагают бесконечное количество звуковых воплощений, служа лишь импульсом (запечатленным с той или иной степенью подробности) для импровизации исполнителя. В обоих случаях интонационно-звуковой облик произведения остается практически непредсказуемым и не обуславливается предслышанным заранее внутримузыкальным смыслом, как было присуще всей музыке прежде. Именно последнее обстоятельство, фиксируя самое резкое расхождение указанных новаций с вековыми представлениями об искусстве, позволяет причислить художественную деятельность Кейджа, по крайней мере, к области абсурда. Однако встречаются и более суровые оценки. Например, В. Медушевский, характеризуя музыкальный слух второй половины XX века, пишет: «В слуховом сознании не светит Солнце правды – так что во мраке бессмысленного слуха прожекторы внимания могут высвечивать *любые* интонационные конструкции. Кто, стоящий во тьме, хитро орудует осветительными устройствами, играя на наших похотях как на клавишах рояля, – сие уже совершенно скрыто от умершего бездуховного музыкального слуха»[104]. Имя Кейджа (или чье-нибудь другое) здесь не названо, однако для осведомленного читателя создание «любых интонационных конструкций» и «неважно-какой-музыки» в первую очередь ассоциируется именно с этим композитором, а следовательно, упреки в «смерти» и «бездуховности» слуха прежде всего адресуются Кейджу. Спор с подобными обвинениями в границах традиционной эстетики представляется бесперспективным; единственный путь, заслуживающий внимания, связан с постижением внутренней логики нового явления.

Проблема заключается в том, что Кейдж с предельной решительностью и резкостью фиксирует кризис смыслополагания, обозначившийся в культуре XX века и породивший ситуацию, при которой человек *не владеет* смыслом как таковым: «Само занятие музыкой... есть прославление того факта, что мы не владеем ничем»[105]. Правда, при этом обнаруживается следующее: даже найденные случайно музыкальные структуры не свободны от смысла (соотношений звуков, длительностей и т.д.), поскольку музыкальное мышление в XX столетии, о чем было сказано выше, научилось *принимать* любые сочетания, то есть *усматривать в них смысл*. Своеобразие Кейджа обуславливается его стремлением не создавать упомянутый смысл, а лишь провоцировать непредвиденные сочетания, вступающие между собой в определенные смысловые сопряжения – подобно числам, также никем не сочиненным носителям математического смысла. Согласно Кейджу, все имеет смысл, ибо «все имеет природу Будды». Только теперь не человек владеет смыс-лом, а наоборот, смысл владеет человеком: «...обязанность композитора не сочинять, а принимать. Принимать все, что перед тобой, избегая привязанности к результату, – значит быть бесстрашным, быть полным любви, происходящей из чувства причастности к чему бы то ни было»[106]. Или: «Когда вы хотите сказать что-нибудь определенное, то говорить трудно, и именно потому, что слова навязывают свой

путь вместо того пути, который жизненно необходим *нам*. Пример: кто-нибудь говорит: «Искусство должно идти изнутри; тогда оно глубокое». А мне кажется, что Искусство *находится* внутри, и я не вижу необходимости в «должно», в «тогда», в «оно», в «глубокое». Процесс появления Искусства изнутри (что всегда было) служит теперь целям возвышения персоны, производящей эту операцию, над теми, кого называют зрителями и слушателями. Персона именуется гениальной, или ей присваивается категория: Первая, Вторая, Никакая. С какой гордостью гений ставит свой автограф в автобусе или метро! Но времена меняются. Искусство теперь все внутри, и главная задача поэтому не делать какую-то вещь (Нечто) и делать, скорее, Ничто. То есть делать такое Нечто, которое внутренне напоминает нам о Ничто. Очень важно, чтобы это Нечто было просто Нечто, Нечто конечное; тогда ему легко внутри себя становиться бесконечным Ничто»[107].

«Когда композитор считает своим долгом сочинять, нежели чем принимать, то он автоматически исключает все события, не согласующиеся с распространенной сейчас концепцией «глубины». Он принимает себя всерьез, хочет быть великим, и, таким образом, сила его любви становится меньше, а озабоченность общественным мнением («Что подумают люди?») усиливается. Перед ним встает множество «серьезных» проблем. Он должен сделать это лучше, выразительнее, красивее и т.д., чем кто-то другой. Какое же тогда отношение будет иметь его замечательный шедевр к Жизни? Вот какое: он будет отделять нас от Жизни»[108].

«Когда имеется Нечто, то появляется нужда в критиках, знатоках, судьях, авторитетах, иначе – труба; но имея Ничто[109], мы свободны от всего этого. Никто ничего не теряет, потому что никто ничего толком не имеет. А раз не имеет, может выбирать любое Нечто. А сколько их, этих Нечто? Они прямо кишат вокруг. Сколько на свете окон, сколько дверей? Нет конца этим Нечто, и все они (без исключения) приемлемы. И если самонадеянно отвергнуть любое из них, сразу исчезает и вся свобода выбора вообще. Но если стойко сохранять приверженность к Ничто (нищета духа), то выбор безграничен. Нет обладания, есть наслаждение свободой. Вот что такое нецелостность. Нет звуков. Нет гармонии. Нет мелодии. Нет контрапункта. Нет ритма. И нет такого Нечто, которое было бы недоступно. Когда это имеется в виду, вы всегда в согласии с жизнью и (парадоксально) свободны искать и выбирать вновь и вновь»[110].

Я ненадолго прерву рассуждения Кейджа, чтобы сформулировать другой важнейший принцип его эстетики, во взаимосвязи с упомянутым выше («не создавать и сообщать смысл, а принимать») образующий последовательную концепцию. Звуковой материал музыки ныне оказывается поистине безграничным – прежде всего благодаря возможностям, предоставляемым электронной аппаратурой (при помощи которой впервые в истории композитор творит названный материал, а не только оперирует имеющимся в наличии, о чем с восторгом писали и Кейдж, и Штокхаузен). Но опять, как и в предыдущем случае, из отмеченной универсальной и широко распространенной тенденции Кейдж делает наиболее решительные, радикальные выводы. А именно: коль скоро материал музыки безграничен (он уже не замыкается в особую

специфическую сферу) и включает любые звучания вообще, то, значит, *музыка есть все, что нас окружает* (или: «Все, что мы делаем, – это музыка»).

Отсюда проистекает безусловное отвержение классического принципа автономности и законченности совершенного произведения искусства (с фиксацией начала, середины и конца) – принципа, сформулированного еще в «Поэтике» Аристотеля и долгое время казавшегося незыблемым: к примеру, и в XX веке, при жизни Кейджа, Асафьев своей формулой imt подтверждает нерушимость аристотелевского постулата формы. Но вернемся к цитируемому высказыванию Кейджа: «...все случается и все едино. Ничего лишнего в жизни. Жизнь едина. Нет начала, нет середины, нет конца. Концепция начала, середины и конца рождается из чувства отчужденности личности от «остального мира». Но, не будучи состоятельной, эта концепция только утверждает путь смерти... Деление целого на части – всего лишь искусственно раздутая идея. В мифологии, как западной, так и восточной, герой – это тот, кто принимает жизнь <...>. Каждый может пройти здесь. Все приходят сюда. Загорелся зеленый свет. Вперед. Вода превосходная. Надо нырять. Но кто-то скажет: там полно чудовищ, они могут проглотить меня. Это – самосохранение. Но что есть самосохранение, как не сохранение себя от жизни?»[111]. И далее: «Не трогайте его, оно держится само. Без вашей помощи. Каждое Нечто – праздник для Ничто, являющегося его опорой. Не надо держать мир на своих плечах: он и так не упадет. Обязанности, спросите вы? <...>[112] Обязанность только перед собой. А высшая форма этой обязанности – необязанность. То есть одинаковая благосклонность ко всем обязанностям, диктуемым свыше, будь то к человеку, к любому живому существу, а также к любому феномену этого мира. При таком отношении искусство будет испытательным полигоном жизни»[113].

Как видим, композитор не создает музыку, но обнаруживает (тем или иным способом – их у Кейджа великое множество) ее в звучаниях мира. Правда, и Штокхаузен полагает, что лишь улавливает, подобно радиоприемнику, «вибрации» высших сфер. Он так *мыслит* сочиненную им музыку, наделяя ее статусом объективной, вечной, *мифологической* истины. А Кейдж *на самом деле*, в буквальном смысле обнаруживает музыку – иногда в самых прозаических и обыденных вещах окружающего мира. У Кейджа в «нотный текст» могут превратиться карта звездного неба или чистый лист бумаги с дефектами и шероховатостями, графическая конструкция или числовая структура, наконец, – случайные звуковые «наслоения», возникающие «на поверхности» *тишины*, *молчания* («4'33''»)... (Кстати, графические начертания созвездий служат составной частью «нотного» текста и в произведении Штокхаузена «Звездное звучание».) Если же рассматривать только музыкальные тоны, воспринимаемые Кейджем вне всякой связи друг с другом, то предстанет очевидным стремление композитора «освободить звуки от клея», иначе говоря, от любой их системы – тональной, серийной или какой-нибудь еще организации. Подобное «освобождение», конечно, было бы немыслимо без «дадаистской» и одновременно буддийской убежденности в абсурдности бытия. Кейдж действительно переместил искусство *на грань* аб-

сурдизма своим «произведением», названным «0'00''»[114], – заранее взяв на себя ответственность за *любые* действия неизвестных ему людей и создав потенциальную опасность ввержения музыки в хаос. Но Кейдж сделал это, веруя в Высшее Благо; рассмотрим подробнее возможности, открывающиеся для «музыки абсурда» в свете Любви, Тишины и Молчания (как ненасилия). Если все, окружающее нас, есть музыка, для чего нужен композитор и к чему сводится «обнаружение» такой музыки? Вероятно, «принятие» случайного и непредвиденного означает узрение в последнем красоты, *эстетическое осмысление*, позволяющее *преобразить* жизненную материю хотя бы собственным отношением к ней, отношением любви (ведь искусство – не просто жизнь, а ее «испытательный полигон»). Показательный факт: с 1963 года Кейдж вел дневник «Как усовершенствовать мир?». Просветление и преображение исходного материала, жизненной материи, – вот, наконец, в рассуждениях Кейджа обнаружился постулат, не противостоящий традиционной эстетике, но явно ей соответствующий. Разумеется, необходимо отметить особый способ упомянутого преображения – оно свершается по преимуществу в сознании человека. При этом, как свидетельствует композиторская практика Кейджа, эстетически-преображающая работа сознания заключается отнюдь не только в созерцании как полностью пассивном принятии. Наоборот, данная работа предусматривает различные комбинации созерцания с «продуктивной» деятельностью – «экспериментами» по вызыванию музыки к жизни посредством проектирования тех или иных непредсказуемых звучаний. Конечно, «продуктивной» названная деятельность может считаться не столько в традиционно-европейском, сколько в буддийском понимании: она не предполагает личностного запечатления «автора» в достигаемом результате, да и сам указанный результат предстает весьма условным (он не окончателен, он – только тенденция, путь, «эксперимент»). Произведения Кейджа суть игровые модели эстетически-преображающего созерцания, опыты по обнаружению и концентрации красоты; они суть «Нечто», которые стремятся к Ничто, утверждаемому в качестве постоянного ориентира (это отчетливо осознавал композитор). Конечным пунктом в развертываемом ряду является знаменитая «пьеса» – «4'33''» – как непосредственная манифестация Ничто[115].

Главный источник поистине беспредельных нововведений Кейджа (и вместе с тем главное, стержневое их отличие от *всей* предшествующей музыки) – это принципиальное *отсутствие* в большинстве произведений, начиная с 1950-х годов, интонационно-музыкального эйдоса (идеи, смысла). И здесь у Кейджа (в чем обнаруживается его заметное расхождение со Штокхаузеном) могут вообще отсутствовать предзаданные «рамки» вариабельности звукового воплощения: авторский текст порой воспринимается как «программа» сугубо игрового, экспериментального характера (с бесконечным количеством допустимых решений и взаимозаменяемых параметров). Эйдетическая основа композиций подобного рода не совпадает с пределами музыки в традиционном ее понимании. Нередко упомянутый *текст* (к примеру, графическая конструкция или словесный комментарий, как в интуитивной музыке

Штокхаузена) принимает на себя роль общехудожественного (прамузыкального) эйдоса, будучи способным функционировать и в качестве произведения абстрактной живописи или поэзии. Указанный переворот свидетельствует, что музыка больше не произрастает «изнутри» – изнутри человеческого сознания и *изнутри самой себя*.

Любопытная метаморфоза происходит у Кейджа в соотношении музыки и числа. Разнообразные числовые структуры (включая графику – геометрические числа) наделяются колоссальным организующим значением в творчестве Кейджа – тут обнаруживается прочная связь композитора с антично-европейским, пифагорейским пониманием музыки. Согласно А. Лосеву, эйдос музыки есть музыкальное число, невыразимое математически; лишь поверхностные, наименее индивидуальные слои данного числа могут получать арифметическое выражение – например, ритмические структуры, интервальные сочетания звуков и т.п. Само же музыкальное число охватывает целостную, индивидуальную звуковую *конфигурацию*. Иное у Кейджа: он «переводит» обычные (арифметические или геометрические) числа на язык музыки, делает музыкальными, озвучивает, следовательно, музыка и в данном случае приходит *извне*.

Интересно отметить, что сама противоположность нового и старого совершенно изживается Кейджем и вообще теряет актуальность (а некоторыми чертами своей эстетики Кейдж открывает постмодернизм: таковы, в частности, идея принятия *всего*, фактическое устранение автора, устранение смысла и т.д.).

«Но тихие звуки – в них одиночество, дружба, любовь. Я верил в непреходящую ценность этих понятий, не зависимых по крайней мере от жизни, времени и кока-колы. Я верю в них и сейчас, но произошло еще кое-что: я вернулся к старым звукам, изжитым мной, но изжитым интеллектуально. Я стал слышать эти старые звуки по-новому. Они и на самом деле новые. И звучат так же, как новые. А состарил их я сам. Стоит перестать думать о них, как в них появляются вдруг... и свежесть, и новизна»[116]. Коль скоро слух, допускающий «любые интонационные конструкции», был обвинен выше в бездуховности и приверженности силам тьмы, представляется уместным коснуться и религиозных аспектов деятельности Кейджа.

Опираясь на буддийские воззрения, Кейдж не противополагает их европейским и христианским, а скорее синтезирует в едином русле новой мировой культуры, отнюдь не приходя к антихристианству. Абсолют Кейджа есть Ничто, понимаемое и в духе учения Майстера Экхарта, на которого композитор не устает ссылаться (Ничто – апофатический Абсолют, невыразимое Божество).

Из наиболее созвучных христианскому мировоззрению (хотя и не обязательно специфичных для него) идей Кейджа выделю следующие: 1) художник сознательно совершает акт самоумаления («нищета духа»), превосходящего, впрочем, «обычные», «естественные» рамки и в чем-то приближающегося к юродству; 2) взгляд такого художника на мир не отстраненно-безразличен, но полон любви и «чувства причастности» всему; 3) одним из главных постулатов Кейджа является универсально трактуемое *освобождение*, способствующее обретению радости творче-

ской игры; 4) отсюда вытекает самый краткий и точный образ Кейджа – «играющий ребенок» («Будьте как дети, ибо их есть Царствие Небесное»).

Подводя итог сказанному, следует затронуть вопрос об историческом смысле деятельности Кейджа и второго авангарда в целом. Сегодня, когда нас отделяет более полувека от «часа нуль», искомый ответ на этот вопрос вряд ли совпадет с авангардистскими устремлениями середины XX столетия. Автор упомянутого термина, Штокхаузен, был убежден (и, надо полагать, его убежденность с годами не ослабла) в абсолютном завершении предыдущей культуры и рождении новой – «с нуля», на чистом месте. Второй авангард абсолютизировал тот исторический скачок, тот разрыв преемственных связей, который осуществлялся представителями названного течения. Однако развитие музыки в поставангардный период показало, что «старое» отношение человека к искусству вовсе не было тотально и безоговорочно отвергнуто, да и сам авангард явился продолжением определенных традиций. Резкий исторический зигзаг авангарда (у Кейджа – предельно резкий!) во многом обуславливался формами критической переоценки ушедшей культурной эпохи. Европейская культура Нового времени вызвала к жизни великое, подлинно совершенное *искусство*. Но *культура*, в принципе, будучи делом рук человеческих, не может достигнуть полного, безоговорочного совершенства. Целый ряд важнейших эстетических положений Кейджа заключает в себе справедливую критику прежнего искусства (точнее, способа существования этого искусства в культуре). К примеру, Кейдж выступает против автономного искусства как изолированного мира в себе, поскольку отмеченная изолированность может обернуться забвением жизни, реальности. Симфония Моцарта гениальна, она является чистейшим образцом красоты – преображенного хаоса. Но моцартовский шедевр (подобно всякой симфонии) *отгорожен* от текучей, сиюминутной действительности, «забывает о ней», вследствие чего реальность так и остается «не преображенной». Уже романтики претендовали на бóльшее, – а Кейдж стремится к максимальному погружению реальности в пространство музыки.

Другой момент, заслуживающий внимания: Кейдж отвергает неизбежную в прошлом разделенность искусства на производителя (композитора) и потребителя (слушателя). Он мечтает о пробуждении к активной творческой деятельности *всех людей* (не только гениев), по мере сил пытаясь программировать и провоцировать упомянутую деятельность своими сочинениями. Следует ли истолковывать это в духе возвращения к романтической утопии? Отчасти – да, безусловно, учитывая, что Кейдж все-таки не преодолевает рамки старых, концертно-театральных форм существования искусства. Далее, он очень точно называет себя «декомпозитором». Развивая указанный тезис, большинство сочинений Кейджа после «часа нуль» необходимо именовать «де-опусами», по сути, противоречащими идее художественного *произведения*, то есть чего-либо *готового*, целостного и законченного, главное же – наделенного неким смыслом. Однако свои музыкальные *акции* Кейдж полагает во многом родственными произведениям: каждая из упомянутых пьес опирается на тот или иной текст, будучи предназначенной для *концерт*-

ного исполнения или *театрального представления*. Как видим, форма бытования кейджевских «де-опусов» вполне традиционна, что способствует возникновению достаточно ощутимого противоречия с внутренней сутью этой музыки. Данное противоречие является одним из средств художественно-смыслового воздействия. Ситуация концерта оказывается «взорванной» изнутри и целенаправленно доведенной до абсурда: в самом деле, на концерте (где специально собралась публика, желающая услышать «нечто») звучит или осуществляется такое «нечто», которое заведомо *не сообщает ничего*, отсылая присутствующих, в соответствии с буддийскими воззрениями Кейджа, к «ничто». В чем же заключается эффект воздействия подобного концерта – в частности, исполнения «4'33''»? Сознание слушателя постоянно «выталкивается» из концертной ситуации обратно в реальность, поскольку происходящее на концерте либо принципиально ничем «не отгорожено» от реальности (а просто концентрирует многомерную полифонию жизни в «театре абсурда»), либо и есть сама реальность, проживание фактического отрезка времени (4'33''). Уходя с концерта из произведений Кейджа, слушатель задумывается о возможности иначе трактовать окружающее – подобно источнику эстетического созерцания в любой момент – и учится *принимать* все, принимать в качестве Божьего дара. Таким образом, романтическая «поэтизация прозаического быта» становится у Кейджа отношением к *самой действительности*.

На примере музыкальной эстетики Штокхаузена и Кейджа в данном разделе статьи рассматривались две противоположные, хотя и нередко пересекающиеся формы погруженности (не только художественной, но часто и реальной) культуры внутрь музыки. У Штокхаузена реальность концентрируется в мифе, предстает как жизнь вечных сущностей – это религиозно-космическая мистерия, структурированная музыкой. У Кейджа музыка структурирует, образно говоря, «мистерию» окружающей действительности (вследствие чего повседневная жизнь оборачивается неким «действом»)[117]. Слова Лосева, вдохновленные музыкальным романтизмом («жить музыкально – значит молиться всему», «славословить каждую былинку и песчинку»[118]), оказываются удивительно созвучны мироощущению Кейджа и Штокхаузена. Романтическая идея вдруг обретает новое и весьма рельефное воплощение в искусстве второго авангарда, что следует признать глубоко закономерным: второй авангард в некоторых существенных моментах является не просто отрицанием, но и *инобытием* романтизма. В творчестве авангардистов происходит полное размежевание с основополагающим романтическим принципом – антропоцентризмом, в результате чего музыка словно «выворачивается наизнанку» (изнутри – вовне). Авангард особо подчеркивает резкость эпохального исторического «разлома» («час нуль» подобен «оси», вокруг которой движется процесс отмеченного «выворачивания»), когда эйдетическая основа искусства подвергается «обнулению», а музыка предельно расширяет собственные границы, оставляя при этом вопрос о формах своего дальнейшего бытия открытым, ожидающим смелых, неординарных творческих решений. Упомянутое расширение границ может иметь двоякую направленность: к «рассеиванию» музыки

вовне (преимущественно у «декомпозитора» Кейджа) или же «втягиванию» внутрь нее всего жизненного континуума (преимущественно у «суперкомпозитора» Штокхаузена), синтезирующего мифологически-вечное и реально-сиюминутное. Не является ли «час нуль» моментом *временной* «дезориентации» музыки, внезапно утратившей и «специфику музыкального эйдоса» (А. Лосев), и самое себя, – той поистине гениальной «потери», без которой не удалось бы вновь обрести («из ничего») вечные, эйдетически-божественные основы искусства в условиях кардинально изменившегося соотношения человека и мироздания?

Почему все, что нас окружает, это музыка?

Что такое музыка и где ее границы? Этот вопрос философии искусства был предельно остро поставлен композиторской практикой XX века. Радикальное расширение современного музыкального языка, его выразительных средств и форм невольно приводило к мысли о беспредельном расширении границ музыки. Лидеры авангарда второй волны, Джон Кейдж и Карлхайнц Штокхаузен, заявляли, что музыка – это все, что нас окружает. Им фактически вторит, правда, с несколько большей осторожностью, Лючано Берио: «Музыка – это все, что мы слушаем с намерением слушать музыку»[119].

Данная идея вполне понятна с позиций эстетики и творческой практики перечисленных композиторов-радикалов. Однако имеет смысл взглянуть на столь необычную и интересную ситуацию «извне», с позиций философии искусства и культуры, и тогда идея, обозначенная Кейджем, Штокхаузеном и Берио с явным преувеличением и налетом утопичности, обретет вид вопроса, вынесенного в заглавие статьи, а если еще точнее, то вопрос будет звучать так: почему все, что нас окружает, – это именно музыка, а не что-либо другое, в частности, не какой-либо другой вид искусства, и в чем причина столь необычного провозглашения именно композиторами вездесущности, вееприсутствия своего собственного искусства и поистине беспредельного расширения его границ?

Сразу же отметим, что возможные аналогии с пониманием музыки в древних культурах, в частности в античной Греции, так и останутся не более чем аналогиями и не смогут объяснить ситуацию. Первая аналогия касается применения в Античности термина «музыка» либо вообще ко всем «мусическим искусствам» = «искусствам муз» (самых разнопрофильных), либо к триединству музыки, поэзии и танца, которое и в самом деле активно возрождается в XX веке (Карл Орф и тот же Штокхаузен). В обоих случаях речь идет именно об искусстве, а не обо «всем, что нас окружает». Окружает же нас пифагорейско-платоновская «музыка сфер» (это вторая аналогия), идея которой также возрождается в романтической и символистской интуиции музыки как души мира, особенно в XX веке (Пауль Хиндемит и опять-таки Штокхаузен). Но проблема в том, что эта природно-божественно-космическая музыка совершенно недоступна нашему слуху.

В то же время, именно романтические представления о художественности всего мира и о музыке как о сердце всякого художества стали *отправным пунктом* (но не более того) для формирования обсуждаемой авангардной идеи. Уникальным историческим моментом, трансформировавшим романтическую идею в авангардную, было мировоззрение Скрябина, а именно: проект его «Мистерии», несомненно ставший истоком музыкальной экспансии XX века в окружающую нас жизнь. В семидневной мистерии Штокхаузена «Свет» без труда различима «тень» неосуществленной «Мистерии» Скрябина (конечно, без утопической катастрофичности и притязаний на всемирность идеи последнего). Штокхаузен, по обыкновению, не обозначил истока своей идеи: возможно, он пришел к ней независимо, хотя не знать о скрябинском проекте не мог. Обозначил же Скрябина в качестве истока, причем со всей определенностью, Кейдж, не притязавший ни на мистериальность своей деятельности, ни на роль теурга-мистагога. Но именно Скрябин, а не только Айвз стал для провокативного *enfant terrible* второго авангарда примером устранения всяческих границ музыки. В творчестве Кейджа «проросли» такие идеи Скрябина, как возможность создания музыки из тишины, желательность движения оркестрантов во время исполнения, не говоря уже о «затоплении» мира музыкой в акте Мистерии.

Впрочем, применительно к скрябинскому проекту мы должны несколько модифицировать свой вопрос, который обретет следующий вид: почему именно *музыка*, а не что-либо другое, в частности какой-либо другой вид искусства, может и должна осуществить всемирно-исторический акт Мистерии – преображения мироздания, привести к освобождению духа от материи, уничтожению материи и торжеству свободного духа?

Хотя вообразить подобную Мистерию довольно сложно, ответить на поставленный вопрос, как это ни парадоксально, значительно легче, чем на главный вопрос главы. Иными словами, Скрябин руководствовался определенной и вполне очевидной, вызревшей в ходе истории, логикой.

Во-первых, вполне понятно, почему преобразить мир должно именно искусство. Искусство всегда на это и было нацелено: создавая красивую вещь, мастер локально, на ограниченном участке, преображал реальность, внося в нее идеальный образ (эйдос), и эта вещь могла либо быть частью быта (архитектура и любое прикладное искусство), либо противостоять ему (находясь в особом пространстве музея, изданной книги, концертного зала или театра). Вряд ли нужно пояснять, что второй вариант – исторически более поздний, специфичный для культуры Нового времени.

Во-вторых, изложенная классическая идея помножается на романтическое представление о тотальности искусства, в особенности на его новое положение в культуре, замещающее религию (Новалис, Вагнер, Скрябин). Бескомпромиссному романтику также очевидно, что для преображения мира, которое и есть в идеале максималистски трактованное художественное творчество, достаточно усилий гениального человека, находящегося в единстве с Богом и Космосом, и не требуются церковь, таинства, молитва, литургия, жизнь как очищение и смиренная вера в чудо от Бога.

В-третьих, также понятно, что не вообще художник, а именно композитор мог сформулировать идею постромантически-авангардной Мистерии: ведь именно музыка максимально освобождена от главных признаков материального и, шире, реального мира – от его предметного и идейного содержания. Если художественный образ в литературе или живописи включает в себя предметы и идеи, принадлежащие внехудожественной реальности, и дает о них информацию, то материал музыки (высотная шкала тонов и т.д.) вне музыки не существует – он принципиально отграничен от жизненно-практической, внехудожественной предметности и в силу этого организуется в особый самодостаточный мир, не имеющий «окон» в пространство-время окружающей нас действительности. Музыка не дает никакой внехудожественной информации (как, к примеру, роман или картина могут дать представление о совершенно конкретных исторических событиях): вся она есть чистый художественный образ, чистое творчество – фантазия, не скованная ничем материальным.

Именно поэтому романтики (Новалис, Гофман, Вагнер) понимали музыку как наиболее глубинное искусство, лежащее в основе всех остальных. Не случайно возникло понятие абсолютной музыки – а возможно ли представить себе абсолютную живопись, поэзию и т.д.? Вряд ли, поскольку под абсолютной, или «чистой», музыкой понимается музыка, не связанная программной (внемузыкальной, внехудожественной, понятийно-предметной) конкретизацией. Мир абсолютной музыки и мир реальности сосуществуют как два *параллельных, непересекающихся, но взаимоотражающихся* мира, *символизирующих друг друга*.

При этом в одном чрезвычайно важном отношении музыка оказывается в бóльшей степени подобна нашей реальной жизни, чем любое другое искусство, а именно: вся она существует, как и наша жизнь, только в становлении, в движении, в процессе – словом, во времени. Ее *звучащие* тексты неуловимы, как неуловимы моменты ускользающей жизни. Однако, по мнению многих размышлявших о данной проблеме, музыка – единственное, что позволяет ощутить настоящее время как реальность, а не неизмеримо малую, фиктивную длительность. Впрочем, это отдельная сложная проблема, которая в свете нашей темы позволяет сделать следующий вывод: музыка преображает реальное жизненное время, внося в него ощущение настоящего момента, – иначе говоря, организуя его смысловым единством.

Музыканты и чуткие к музыке люди очень хорошо знают, чтó такое музыкальный смысл. Однако в отношении к понятийно-предметным смыслам реальности этот смысл неконкретен и не имеет границ. Что фактически звучит в музыке? Что выражается звуками? С точки зрения акустической и физико-математической звучат – «по факту» – только лишь числовые отношения во времени да еще эмоции. Именно этот неоспоримый факт дал право А. Ф. Лосеву, рассуждая о чистом музыкальном бытии, вспомнить пифагорейско-платоновскую традицию, трактующую число в качестве демиургической первоосновы мироздания[120]. При соотнесении же музыкального смысла со смыслом окружающих нас предметов и понятий русский философ констатировал – нет,

вовсе не отсутствие связи между данными параллельными мирами, но нечто более интересное: «меонизацию» в музыкальном бытии всех понятий и логических определений (от греч. Μήδν – «не это»; иными словами, «ничто», но не как пустота, а «не что-то определенное»[121]).

Подытоживая многовековую традицию мысли от пифагорейцев до Вагнера и Скрябина, Лосев пишет о том, что музыкальный мир как бы «разрушает», дематериализует реальность, чтобы обнажить и освободить ее первоосновы, «текучесть и сплошную непрерывность становящегося смысла»[122]). Философия музыки сложилась у Лосева на протяжении двадцатых годов, то есть непосредственно в послескрябинскую эпоху.

Вряд ли нужно комментировать, что именно те интуиции музыкального бытия, которые были очевидны для всех последовательных романтиков и символистов, породили и утопический проект скрябинской «Мистерии», и философию музыки Лосева. Утопичность идей Скрябина – «лишь» в том, что он захотел все идеальные построения относительно романтически-символистского статуса музыки и ее отношения к миру воплотить в жизнь. Что музыка осуществляет идеально, образно? Она «дематериализует» образы реальности, освобождает дух, преображает реальную жизнь, внося *смысл настоящего момента, который есть отражение вечного, вневременного*, в бесформенно и неопределенно текучее время (речь идет, следовательно, о сакральном, мистериальном смысле). Спроецируем эту идеальную специфику музыки в реальную жизнь – и мы получим самую сердцевину проекта скрябинской «Мистерии».

Впрочем, здесь необходимы оговорка и дополнительное пояснение. Скрябин замыслил «Мистерию» в определенной историко-культурной среде, в которой идеи теургии и теургически-мистериального искусства уже долгое время «носились в воздухе». Первым об этом заговорил русский христианский философ Владимир Соловьев, который понимал теургию по образцу церковной литургии – как синтетическое произведение искусства (у последователя Вл. Соловьева, о. Павла Флоренского, одна из работ даже так и называется: «Храмовое действо как синтез искусств»). Соловьев, будучи далек от музыки, вовсе не делал акцента на музыкальной составляющей данного синтетического религиозно-художественного действа. О мистерии-теургии в самой общей форме, без попыток ее реального осуществления, писали представители Серебряного века: Николай Бердяев, Андрей Белый, Вячеслав Иванов. Последний возводил эту идею, с одной стороны, к античным Дионисовым празднествам, а с другой, – к вагнеровскому Gesamtkunstwerk («совокупному произведению искусства»), увенчавшемуся христианской мистерией «Парсифаль».

Но сколько бы ни было написано о мистерии будущего самыми разными деятелями культуры, к практическому воплощению данной идеи решил приступить именно композитор – Скрябин, который, конечно же, не мог ее мыслить иначе, как в виде синтетического произведения искусства, и даже начал писать для нее стихотворный текст. Противоречит ли это идее Скрябина о том, что именно музыка, а не синтез искусств, преобразит мир?

Противоречие здесь если и есть, то только внешнее. Скрябин шел к Мистерии от чистой, абсолютной музыки, которую создавал на протяжении всей жизни. И даже придя к жанру поэмы (который в XIX веке считался венцом неабсолютной, литературно-программной музыки), он относился к нему с позиций музыки «чистой», полностью сохраняя «чисто музыкальную» логику. Музыкальный и стихотворный тексты «Поэмы экстаза», восходя к единому духовному прообразу, существуют *параллельно*, независимо друг от друга, и не образуют единого художественного текста. В поэме «Прометей» введение световой партии означает не столько некую новую форму синтеза искусств, сколько (именно в данном случае) расширение границ музыки и начало авангардного преодоления границ музыкального материала и реального физического мира. Даже музыкальный театр в XX веке все чаще начинает пониматься не как результат синтеза искусств, а как *только* музыка, но «вышедшая из берегов»: такую идею последовательно (и практически, и теоретически) проводил Штокхаузен. К дополнительным, помимо собственно музыкального театра в привычном понимании, новым формам экспансии музыки в отношении слова, жеста и вообще всего, что нас окружает, можно также отнести инструментальный театр и хэппенинги (Кейдж, Кагель и др.).

Можно сказать, что Скрябин – отчасти уже «Прометеем», но еще больше проектом «Мистерии» – участвовал в эпохальном перевороте в понимании музыки и музыкального: *материал музыки перестал быть полностью отграниченным от реального, физического мира*. Конечно, Скрябин не был в этом одинок: его младшие современники стали вводить в музыку шумы – звуки окружающего мира. Но Скрябин предвидел не локальное, а абсолютное, тотальное слияние музыкального и физического миров, – такое растворение материи в музыке, которое невозможно в нашем мире и вообразить. Этот переворот, именно в данном его ракурсе, почувствовал Кейдж и начал по-своему осуществлять его на практике.

Важно подчеркнуть, что, используя материал окружающего мира (шумы, жесты, действия и даже тишину), Кейдж сохраняет музыкальное отношение к этому материалу, то есть неопределенность границ смысла любого из использованных элементов реальности. Шумы вырваны из быта, из обыденной жизни и обретают музыкальную многозначность.

Как только граница материала абсолютной музыки и обыденного мира была устранена, музыка, в силу своей абсолютности, стала нас окружать тотально и ввела, таким образом, в свою сферу. Согласно романтически безумной мечте Скрябина, музыка должна стать силой, преображающей жизнь. Согласно более практической идее Кейджа, музыка – это «испытательный полигон жизни»[123]. Различие ощутимо, но сходство – в том, что в обоих случаях предполагаются такие формы взаимопроникновения музыки и жизни, которые были неведомы прежде.

Не вдаваясь в детали специфической, полностью оппозиционной к классическим представлениям, но предельно последовательной философии музыки Кейджа, отмечу лишь те моменты, в силу которых продукты экспериментальной «декомпозиторской» работы (по характери-

стике самого Кейджа) все же возможно считать музыкой, – собственно, это отчасти и есть ответ на вопрос, вынесенный в заглавие статьи:

– несвязанность материала с каким-либо конкретным, понятийно-логически определимым смыслом. Это касается и тех случаев, когда материалом является «сама жизнь»: как, например, в «Воображаемом пейзаже» для радиоприемников или в «4' 33»». В последнем произведении тишина не означает только самое себя, то есть собственно тишину, но предполагает также непреднамеренно наполняющие ее случайные тихие звуки (одно из предвестий «конкретной музыки»), воспринимаемые, однако, чисто музыкально – вне их жизненного, утилитарного значения (поскольку «4'33''» исполняется в условиях концерта). *Но если случайные звуки окружающего пространства можно воспринять как музыку в условиях концерта, то что мешает слышать их так же и в жизни?* При условии, конечно, что нужно, подобно Кейджу, любить всякие звуки. В отношении смысловой многозначности музыки Кейдж идет еще дальше. Он признается, что не стремится в музыке создавать и выражать какой-либо смысл: то есть музыкальные смыслы не только становятся предметом для безгранично открытой предметно-понятийной интерпретации, но и сами складываются в отсутствие своих собственных, музыкальных границ и часто не создаются автором, а формируются только лишь интенцией восприятия «слышать музыку» и принимать ее в качестве таковой – в «озвучивании» тех или иных структур жизненной;

– музыкально-жизненная реальность воспринимается не как статическая данность (подобно архитектурным сооружениям), а в становлении во времени, как нечто неуловимое и преходящее. Собственно, «4'33''» Кейджа – это только непрерывно и безмолвно текущее, переживаемое время (бергсоновская *la durée).* Заметим попутно, что это произведение идеально соответствует лосевскому определению музыки как становлению числа (4'33'') во времени, выраженному в звучании (а тишина тоже звучит!).

Однако и здесь представители авангарда идут еще дальше: музыка не только неуловимо и бесследно исчезает, но также не менее неожиданно и непредсказуемо появляется, как и поток событий в жизни, планируемый лишь отчасти, в меру наших скромных возможностей. Как говорилось выше, чистая музыка, в силу специфики своего материала, не имела «окон» в реальный мир. Однако, как известно, в пространстве-времени нашей жизни есть особые «окна» (концерты и т.п.), через которые проникает в мир музыка со своим особым, трансцендентным материалом и особым музыкальным временем. Но когда жесткая граница между музыкальным материалом и окружающим нас физическим пространственно-временным континуумом была устранена, исчезла и четкая противоположность между тем, что видно в «окне», и тем, что находится за его рамками. Отсюда, даже в случае сохранения самих «оконных рамок», вытекают две равноправные логические возможности:

– считать, что музыка не является отдельным самодостаточным миром и выступает в качестве части окружающей нас действительности (по сути, это возврат к уходящей в глубь веков идее прикладной музыки);

– считать, что музыка – это все, что нас окружает. Данную позицию способны разделять последователи романтической концепции абсолютной музыки, пережившей свое историческое время, но продолжающей активно мифологизировать реальность и превращать ее в мистерию того или иного рода. Для Штокхаузена реальность концентрируется в мифе – это религиозно-космическая мистерия, структурированная музыкой; у Кейджа музыка структурирует, образно говоря, «мистерию» окружающей действительности, вследствие чего повседневная жизнь способна выступить в качестве некоего действа – например, своего собственного эстетически осмысленного «испытательного полигона».

Иными словами, «филистерскому» низведению музыки до прикладного, фонового положения противостоит гиперромантическая позиция, настаивающая на том, что музыка – самое главное в мироздании. Возможно, что в современном мире, с его засильем не только прозы и техницизма, но, что гораздо страшнее, узаконенно-бюрократизированного равнодушия к человеку как творческой личности (образу и подобию Божию), только гиперромантическая утопия, проявившись на всех уровнях – от высот авангарда до бардовской песни, – может спасти и сохранить мир музыки и музыку мира.

Примечания

[1] *Лосев А.* Форма – Стиль – Выражение: (Избр. труды.) М., 1995. С. 656–657.

[2] *Лосев А.* Музыка как предмет логики // *Лосев А.* Форма – Стиль – Выражение. С. 470.

[3] О связях «Музыкального мифа» с текстами Гофмана см.: *Гамаюнов М.* «Крейслериана» профессора А.Ф. Лосева // Начала. 1993. № 2.

[4] *Лосев А.* Музыка как предмет логики. С. 470.

[5] Там же. С. 587.

[6] Там же. С. 471.

[7] Там же. С. 479–480.

[8] *Лосев А.* Жизнь: Повести, рассказы, письма. СПб., 1993. С. 184–185.

[9] Напомним, что сохранившаяся часть «Очерка о музыке» открывается интригующими словами: «Это страшно выговаривается и для обыкновенного уха звучит необычно и дико. И тем не менее это... только описательная картина музыкального восторга» (*Лосев А.* Форма – Стиль – Выражение. С. 638).

[10] *Лосев А.* Жизнь: Повести, рассказы, письма. С. 164.

[11] В то время Лосев уже был монахом, но цитируемый фрагмент преподносится читателю от лица светской культуры *того времени.*

[12] *Лосев А.* Жизнь: Повести, рассказы, письма. С. 194.

[13] *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 779.

[14] Там же. С. 779.

[15] Там же. С. 635.

[16] Во избежание недоразумений подчеркну: лосевские «музыкальные мифы» (например, миф о Пятой симфонии Бетховена) суть не мифология, якобы содержащаяся в музыке, а мифотворчество как именование музыки, как узрение ее сущности, *отраженной* в слове-«мифе».

[17] Там же. С. 467.

[18] Там же. С. 763.

[19] КорневиЩе 2000: Книга неклассической эстетики. М., 2000. С. 80.

[20] Там же. С. 94.

[21] *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 773–774.

[22] Там же. С. 773.
[23] *Лосев А.Ф.* Жизнь: Повесть, рассказы, письма. СПб., 1998. С. 178.
[24] Там же. С. 96.
[25] *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 656–657.
[26] См.: Там же. С. 742.
[27] *Мень А.* История религии. В поиках Пути, Истины и Жизни. В 7 т. Т. 4. М., 1992. С. 197.
[28] *Булгаков С.* Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 335.
[29] Цит. по: *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 779.
[30] Там же. С. 483.
[31] Там же. С. 777.
[32] *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1982. С. 24.
[33] *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 777–778.
[34] Там же. С. 769.
[35] Там же. С. 779.
[36] *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 904.
[37] *Медушевский В.В.* Религиозная природа музыкального слуха // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии '95. М., 1995. С. 11.
[38] Там же. С. 11.
[39] Там же. С. 12.
[40] *Медушевский В.* Мысли о православной психологии музыки // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии '94. М., 1994. С. 73.
[41] Цит. по: *Мелик-Пашаева К.* Творчество О. Мессиана. М., 1987. С. 49.
[42] *Цареградская Т.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М., 2002. С. 346.
[43] Применительно к своим ранним Прелюдиям Мессиан говорил, что «названия здесь вполне дебюссистские» (цит. по: *Екимовский В.* Оливье Мессиан: Жизнь и творчество: [Монография.] М., 1987. С. 21), видимо, чувствуя существенное отличие своих последующих программ.
[44] Цит. по: *Екимовский В.* Оливье Мессиан: Жизнь и творчество. С. 20.
[45] Показательно также, что Мессиан избирает главным героем своей оперы Франциска Ассизского, говорившего о Божественном присутствии в нашем, земном мире.
[46] Цит. по: *Цареградская Т.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана.
[47] Цит. по: там же.
[48] Быт 1, 3.
[49] История зарубежной музыки. XX век. М., 2005. С. 334.
[50] Конечно, нужно учитывать относительность «прямого» Божественного присутствия. Речь идет, разумеется, о явлении Бога в его Имени (совокупности энергий, выражающих саму Его Сущность). В случае же «косвенного присутствия» Бог действует отдельными своими энергиями, такими, как благо, истина, красота, свет, ритм, гармония, порядок, пропорция и т.п., что характерно для классического искусства Нового времени.
[51] Цит. по: *Майстер Х.* Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И.С. Баха. М., 2009. С. 57–58.
[52] Жизнь Франца Шуберта в документах. М., 1963. С. 132.
[53] Цит. по: *Вульфиус П.* Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа»: К проблеме романтизма и реализма в музыке XIX века. М., 1970. С. 64.
[54] *Метнер Н.* Письма. М., 1973. С. 206.
[55] Цит. по: *Екимовский В.* Оливье Мессиан: Жизнь и творчество. С. 265.
[56] *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. М., 1964. С. 190.
[57] Наоборот: Три символистских романа. М., 1995. С. 131.
[58] Цит. по: Дьякон Сергий Трубачев. Избранное. М., 2005. С. 321.
[59] Оливье Мессиан: К 100-летию со дня рождения. М., 2008. С. 59.
[60] Там же. С. 59–61.

[61] Там же. С. 64.
[62] Там же. С. 64.
[63] Там же. С. 63.
[64] *Екимовский В.* Оливье Мессиан: Жизнь и творчество. С. 98.
[65] О принадлежности музыки Мессиана к церковной католической традиции можно было бы говорить в случае ощутимых интонационно-образных связей с этой традицией. Но даже григорианский хорал трансформируется Мессианом до неузнаваемости.
[66] *Кюрегян Т.* Музыкальная форма // Теория современной композиции. М., 2005. С. 299.
[67] Композиторы о современной композиции / сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 208–209
[68] Теория современной композиции. С. 300.
[69] *Цареградская Т.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. С. 32–33.
[70] В данной оппозиции Мессиан использует термины философа А. Кювийе.
[71] Композиторы о современной композиции. М., 2009. С. 151–152.
[72] *Аркадьев М.* Хроноартикуляционные структуры новоевропейской музыки и фундаментальные проблемы ритма. Автореф. дис. ... докт. иск. М., 2003. С. 18.
[73] Композиторы о современной композиции. С. 219.
[74] *Цареградская Т.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. С. 118.
[75] См. комментарий Мессиана к «Бездне птиц» из «Квартета на конец времени», цитируемый в настоящей статье.
[76] Цит. по: *Цареградская Т.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. С. 116–117.
[77] Там же. С. 117.
[78] Сказанное, на первый взгляд, напоминает концепцию «шаровидного времени» Б.А. Циммермана. Однако у Циммермана шаровидность означает не направленность течения времени, а одновременное соприсутствие всех моментов прошлого, настоящего и будущего относительно зрителя-слушателя; не вечность, а сжатие событий в одновременность – посредством параллельного сценического действия, включая кино (время спектакля), и стилевого плюрализма (время истории).
[79] Достаточно сравнить соответствующие названия частей из «Квартета на конец времени».
[80] Интервью с Луиджи Далапикколой // Советская музыка. 1967. № 4. С. 131.
[81] Цит. по: XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы: Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 71.
[82] XX век: Зарубежная музыка. Вып. 1. С. 23.
[83] КорневиЩе 2000: Книга неклассической эстетики. С. 23.
[84] Там же. С. 11.
[85] Там же. С. 13.
[86] Там же. С. 77.
[87] Синкретическое понимание музыки как нерасторжимого единства звука, слова и движения было присуще целому ряду древних культур, к примеру – греческой Античности, однако своеобразие новейшего (романтического и постромантического) синтеза искусств заключается в центральной, смыслоорганизующей и структурирующей позиции именно музыкального начала.
[88] КорневиЩе 2000: Книга неклассической эстетики. С. 254.
[89] Там же. С. 254.
[90] Там же. С. 257.
[91] Там же. С. 255, 257.
[92] Там же. С. 258.
[93] Там же. С. 259.
[94] *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 2. М., 1994. С 396.
[95] *Корсунская С.* «Озаренные идеей мистерии»: от Орфея к Скрябину: Дипломная работа (МГК им. П. Чайковского). М., 1999. С. 138.

[96] XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 1. М., 1995. С. 133–134.
[97] Пресс-конференция состоялась через несколько дней после террористических актов.
[98] В источнике – «сделанной».
[99] www.Stockhausen.org Report from Suzanne Stephens to Jim Stonebraker for the Stockhausen Home Page September, 29, 2001 / Пер. Н. Санниковой.
[100] Copyright © 2001 LIGA ONLINE / Пер. Н. Санниковой.
[101] См. примеч. 13.
[102] КорневиЩе 2000: Книга неклассической эстетики. М., 2000. С. 260.
[103] *Ерохин В.* De musica instrumentalis: Германия. 1960–1990: Аналитические очерки. М., 1997. С. 379–380.
[104] *Медушевский В.В.* Религиозная природа музыкального слуха // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии'95. М., 1995. С. 9
[105] *Дроздецкая Н.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни // *Супонева Г., Дроздецкая Н.* О музыке XX века: Очерки. М., 1993. С. 100.
[106] Там же. С. 100.
[107] Там же.
[108] Там же.
[109] Здесь в источнике «Нечто» – явная опечатка.
[110] *Дроздецкая Н.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. С. 101.
[111] Там же. С. 102.
[112] Здесь в тексте лекции Кейдж умышленно оставил чистую бумагу, зафиксировав таким образом паузу в речи.
[113] *Дроздецкая Н.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. С. 103.
[114] «0'00»» предполагает любые действия в течение любого времени.
[115] По сравнению с «4'33»» или белыми холстами Р. Раушенберга «Черный квадрат» К. Малевича («нуль форм», согласно определению автора – представителя первого авангарда) есть лишь некий *образ* нуля: конкретная геометрическая фигура точно фиксированного цвета – отчетливый эйдос!
[116] *Дроздецкая Н.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. С. 107.
[117] Сходный момент присутствует и у Штокхаузена: действующими лицами его «Света» фактически становятся реальные люди – музыканты-исполнители и танцоры, а также реальное пространство.
[118] *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. М., 1995. С. 479.
[119] Цит. по: История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / Отв. ред. Н.А. Гаврилова. М.: Музыка, 2005. С. 319.
[120] См.: *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение.
[121] См.: Там же. С. 486 и след.
[122] Там же. С. 487.
[123] Цит. по: *Дроздецкая Н.К.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни // *Супонева Г.И.* Проблемы нотации в музыке XX века. М.: РАМ имени Гнесиных, 1993. С. 103.

СОДЕРЖАНИЕ

Научное издание

Константин Владимирович Зенкин

Музыка–Эйдос–Время

А.Ф.Лосев и горизонты современной науки о музыке

Издательство
Памятники исторической мысли
115597 Россия Москва Воронежская 38/334
Подписано в печать 21 08 2015 Формат 60×90 1/16
Печать офсетная Тираж 500 экз
Заказ № 075-15.

Отпечатано в ООО «ДМ-Буквэй»
Москва, 109542, Рязанский проспект, д.86/1, Стр.3